أحمد عبد المعطى حجازى

كفافيس ، رامبو
فى مصر

نحن هنا فى مصر نحتفل مع اليونانيين بالشاعر كفافيس ، ونحتفل مع الفرنسيين بالشاعر رامبو .

لقد ولد كفافيس فى مصر ومات فيها .. أما رامبو فقد زارها وعبرها مرات ، وحاول أن يجد فيها عملا فلم يفلح . ومن يدرى ؟ ربما اتخذها مهجرا لو توفر له العمل ، ولعل مصر كانت تعيده إلى الشعر الذى هجره وهو فى التاسعة عشرة من عمره ، قبل أن يغادر فرنسا إلى الشرق ، فلم يعد إليه بعد ذلك أبدا .

ونحن نحتفل بالشاعرين لهذه الأصرة التى تجمعنا بهما ، إن بلادنا كانت لأولهما وطنا ، وللآخر معبرا ومزارا . لكن هناك أصرة أخرى هى الشعر فلو كان كفافيس قد عاش فى مدينة غير الإسكندرية وفى بلد غير مصر لقرأناه وأحببنا ، ولو أن رامبو بقى فى فرنسا ، أو غادرها دون أن يمر بمصر لقرأناه وأحببناه ، فما بالك وقد جمعتنا بهما الأصرتان ؟ !

هذا اللقاء ليس فيه من الصدفة شىء ، فمصر هى بداية الشرق وشرفته على البحر والعالم . وكفافيس ورامبو ليسا سوى حفيدين صغيرين لكاليماخوس الشاعر السكندرى القديم الذى اشتهر بفن الأمثولة Épigramme ، وأبو للونيوس تلميذ كاليماخوس وصاحب الملحمة الشهيرة « بحارة الأرجو » الذين اقتحموا الأهوال ليفوزوا بالفروة الذهبية .

ومثلما ولد كفافيس فى الاسكندرية وعاش فيها طول حياته ، ولد فيها أيضا شاعران من أكبر شعراء إيطاليا فى هذا العصر الحديث ، وهما مارتينى زعيم المستقبلية ، وأونجاريتى الذى رأى فيه طه حسين ما يذكره بالشعراء العرب جوابى الصحراء ، وقال

عنه « إنه صوت كالسيل المتدفق يجرف الحصى ، وينذر بنهاية العالم » . وقبل أن يزور رامبو مصر زارها مواطنه الشاعر جيرار دونرفال ، وزارها بعده عديد لا يحصى من الكتاب والشعراء الأجانب . ومثلما زار الشعراء والكتاب الأجانب مصر وعاشوا فيها وتأثروا بحضارتها وثقافتها زار الشعراء والكتاب المصريون مدن أوروبا وتلقوا العلم في جامعاتها واستقر بعضهم فيها والقائمة طويلة من الطهطاوي إلى مصطفى صفوان في فرنسا ، ومن عبد الرحمن شكري إلى مصطفى بدوي في انجلترا ، وإيهاب حسن في الولايات المتحدة .

هذه التقاليد التي أرستها بلادنا قديما وأحيتها حديثا كادت تكون فطرة فينا ، ولهذا نكون أوفياء لأنفسنا حين نحتضن الآخرين ونحاورهم ، ونتصل بثقافتهم ونتفاعل معها .

حين نرعى هذه التقاليد لا يظل الآخرون آخرين ، وإنما يصبحون نحن ، ونصبح هم ، أو نتحول جميعا فنصبح نحن وهم واحدا متعددا ، أو كلا متنوعا ، وتلك هي ثقافتنا وثقافتهم أيضا ، ضوء يختزن في صفائه البسيط سبعة ألوان .

نعم ، إن ثقافتنا خلاصة ثقافات ، وفي شعرنا الحديث خاصة لغات ولغات ، فإذا سألت عما فيه من كفافيس ورامبو بالذات فإليك هذه الوقائع والأخبار .

لقد كان كفافيس يعد نفسه مواطنا سكندريا ، ويعد الإسكندرية وطنا أول ، وهذا نوع من الولاء ورثه عن أجداده الإغريق الذين جعلوا المدن جمهوريات مستقلة ، ولهذا ظل ملتصقا بمدينته لا يغادرها رغم الدعوات الكثيرة التي وجهت إليه من الأوساط الأدبية في أثينا ، وعلى الأخص من الشاعرين انجلو سيسيليانوس ، ولا مبروس بروفيراس كما ينبئنا نعيم عطية في مقدمته لديوان كفافيس الذي ترجم فيه عن اليونانية أشعار كفافيس كاملة إلى اللغة العربية .

كما ينبئنا بشير السباعي أن الشاعر السكندري كان يتابع بحماسة قصائد الشعراء المصريين الذين اختاروا الفرنسية لغة للكتابة ، ومنهم أحمد راسم الذي حياه كفافيس تحية حارة نشرت في العدد الخاص الصادر عنه من مجلة la semaine Egyptienne - الأسبوع المصري - في التاسع عشر من مايو عام ١٩٢٨ ، ولعلنا ننشر في العدد القادم ماكتبه بشير السباعي حول هذه المسألة . إضافة إلى متابعة نقدية لترجمة نعيم عطية لأشعار كفافيس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان الغمريض يحيط بمعرفة كفافيس باللغة العربية وبالتالى بمعاصريه من الكتاب والشعراء المصريين الذين كانوا يكتبون بلغتهم القومية وعلى رأسهم شوقى الذى ولد بعد كفافيس بخمسة أعوام ومات قبله بعام ـ إذا كنا لا نعرف شيئًا عن علاقة كفافيس بشعرنا المكتوب بالعربية ، فنحن نعرف أن عددا من شعرائنا المعاصرين قرءوا شعر كفافيس فى ترجماته الإنجليزية والفرنسية وترجموا مختارات منه ، كما فعل صلاح عبد الصبور الذى ترجم له ثلاث قصائد ونشرها فى كتابه « حياتى فى الشعر » ، وكذلك فعلت فى كتابى « مدن الآخرين » إذ ترجمت له قصيدتين أخريين ، ويرى الناقد رجاء النقاش أن أمل دنقل متأثر بكفافيس ، وهو رأى يصح أيضا ، وربما صح أكثر على شعراء الموجة الجديدة فى مصر وخاصة حسن طلب ومحمد سليمان . ومن المؤكد أن شعراء عربا آخرين قرأوا كفافيس وترجموا من شعره وتأثروا به ، ففى بغداد ترجمت سلافة الحجاوى كتاب « الرؤيا الخلاقة » للناقد الانجليزى الشهير باورا ، وفيه فصل هام عن كفافيس ، كما فعلت أيضا فى عمان سعاد فركوح فترجمت كتاب بيتر بيين « مدخل إلى كفافيس ، كازانتزاكيس ، ريتسوس » .

أما رامبو فأنا أحيلكم إلى مقالة برنار ريشار المكتوبة خاصة « لإبداع » والمنشورة فى هذا العدد . وهى ترسم لنا بشىء من التفصيل حركة رامبو فى مصر خلال تردده على الإسكندرية والقاهرة .

فإذا انتقلنا إلى الجانب الأدبى فى علاقتنا برامبو وعلاقته بنا رأينا أن الشاعر الفرنسى الذى يحتفل العالم هذا العام بمرور قرن على وفاته . قرأ القرآن الكريم فى ترجمة فرنسية ورثها عن أبيه الذى كان ضابطا فى الجيش الفرنسى المرابط فى الجزائر .

وقد نقش رامبو اسمه على أحد أعمدة معبد الكرنك فى الأقصر وذكر إفريقيا ، وجزيرة العرب ، وبغداد فى قصائده ومنها قصيدة « مدن » التى يقول فيها :

كل الأساطير تنهض ، والظباء
الضخمة تنقض على القرى . فردوس العواصف ينهار ،
والمتوحشون يرقصون فى عيد الليل دون توقف ، وفى ساعة ألقيت بنفسى فى زحام شارع ببغداد ، حيث غنى الصحاب فرحا بالعمل الجديد ، أدور تحت النسيم المفعم دون أن أقدر على تجنب الأشباح الخرافية للتلال التى كان لابد أن نتلاقى عليها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اية اذرع طيبة ، واية ساعة مشرقة تعيد لى هذ المكان الذى تنبع منه حركتى وغفوتى .

وإذا كان رامبو قد فشل فى أن يجد له عملا فى مصر فقد وجده فى عدن ، فأقام فيها كما أقام فى الحبشة ، لكن المشكلة أنه كان قد هجر الشعر قبل أن يغادر فرنسا ، فظل إلهامه العربى والإفريقى روحا هائمة لم يقدر لها أن تتجسد فى شعره . أما شعرنا فقد ظهرت فيه آثار ملموسة من رامبو منذ أربعين سنة على الأقل .

لقد قرأه السورياليون المصريون باعتباره واحدا من آباء السوريالية التى كان لها الفضل الأكبر فى إعادة اكتشاف رامبو وبناء شهرته العريضة .

وإذا كان أوائل المصريين الذين عرفوه هم الذين تثقفوا باللغة الفرنسية من أمثال جورج حنين ، وعصمت عاصم ، ودرية شفيق ، ومؤنس طه حسين ، فقد تبعتهم أجيال من الكتاب والشعراء الذين كانوا يقرءون الفرنسية ويكتبون باللغة القومية ، وفى مقدمتهم توفيق الحكيم ، ورمسيس يونان ، ومجدى وهبة ، ومحمود أمين العالم ، وبدر الديب الذى نقرأ فى مجموعته "كتاب حرف الـ ح " قصيدة مهداة إلى رامبو يقول فيها :

رامبو

انا مازلت احلم بقصورك وفصولك

رامبو لا تقس علىّ . لقد تفّهت حياتى ولكنى احبك .

رامبو كيف خرجت من الجحيم !

لكن القصيدة العربية الحديثة كانت لا تزال تحتاج لعمل كثير حتى تتأثر بشعر رامبو وتنتفع بشطحاته الشامقة وجنونه الخلاق . وهذا ما تحقق على أيدى أجيال من الشعراء والكتاب والمترجمين العرب الذين نذكر منهم صدقى اسماعيل وخليل خورى فى سوريا ، ورمسيس يونان وشفيق مقار فى مصر . وقد ساهمت هذه الجهود التى لم نحصها فى فتح القصيدة العربية المعاصرة على تأثيرات رامبو ، وهذا ما تحقق فى شعر الجيل الجديد من الشعراء العرب وفى قصيدة النثر بالذات ، وهو ما سوف يظهر لكم حين ننشر القصائد الفائزة فى مسابقة رامبو التى خصصتها « إبداع » لمن لم يتجاوزوا العشرين ، احتفالا برامبو ، واكتشافا للمواهب الشعرية البازغة .

هكذا ، ونحن نحتفل بالذكرى المئوية لوفاة رامبو ، نحتفل بميلاد جيل جديد من الشعراء المصريين !

فــؤاد زكــريا

ميكـروفون الجـامع

أعتذر للقارىء الحريص على سلامة اللغة العربية من استخدام لفظ اعجمى (الميكروفون) حيث يوجد بديل عربى فصيح لا يثقل على اللسان ولا يمجه الذوق هو (مكبر الصوت) غير أن استخدام اللفظ الأعجمى متعمد ، بل هو مرتبط بالهدف المقصود من هذا المقال . فالظاهرة التى نود أن نحللها هى ذلك المزيج الفريد من الأعجمى والعربى ، من الوافد الغريب والتراثى الأصيـل ، من التكنولـوجى العصرى والإسلامى التقليدى ، الذى يمثله « ميكروفون الجامع »

الميكروفون رمز لحضارة علمية تكنولوجية ، حضارة الغرب الحديث الذى بدأيسعى ، منذ القرن السابع عشر ، إلى كشف قوانين الطبيعة وإيجاد الصيغ الرياضية المعبرة عنها ، ولكنه لم يجعل من هذا الكشف معرفة خالصة ، أى معرفة لأجل المعرفة ، وإنما اتخذ لنفسه منذ مطلع العصر الحديث شعار « المعرفة من أجل القدرة » ، أعنى تسخير المعرفة النظرية من أجل زيادة قدرة الإنسان وسيطرته . وكما يعرف الجميع . فقد مورست هذه السيطرة على الطبيعة أولا ، ثم مورست بعد ذلك مباشرة على الإنسان : أعنى أن العلم نفسه الذى كشف أسرار الطبيعة ، وسمحت تطبيقاته بالسيطرة عليها ، هو الذى أعان الغرب على قهر البشر فى مناطق شاسعة من العالم ، فيما أصبح يعرف باسم ظاهرة « الاستعمار » ، وهى كلمة نُسى معناها الأصلى ، الإيجابى ، المشتق من « الإعمار » ، ولم تعد تثير فى الأذهان إلا أشد المعانى سلبية ، بعد أن ارتبطت بالقهر والاستغلال الذى مارسه الغرب المتفوق علميا وتكنولوجيا على شعوب العالم التى لم تكن قد اكتسبت « معرفة من أجل القدرة » .

فى هذا الإطار ظهر « الميكروفون » ، الذى هو ــ شأن كل المخترعات التكنولوجية ــ سليل مجموعة كبيرة من

الكشوف العلمية النظرية ، فى ميدان الفيزياء ، وخاصة علوم الصوت والكهرباء والمغناطيسية ، وما ترتبت عليها من تطبيقات علمية ، جعلته واحدا من أشقاء المذياع والمسجل وغيرها من المخترعات التى غيرت وجه الحياة العصرية . إنه ظاهرة تنتمى ، أصلا ، إلى صميم الحضارة الغربية الحديثة ، ولا تفهم إلا فى ضوء المبادىء الأساسية التى بنيت عليها هذه الحضارة .

ولكن الميكروفون عندما يستخدم فى « الجامع » ، فى محراب العبادة ، وفى تلك المساحة المكانية التى يعبر فيها الناس المنتمون إلى حضارة أخرى مختلفة كل الاختلاف ، عن أعمق ما فى قلوبهم من مشاعر الإيمان ، ويمارسون فيها مشاعر العبادة التى تقيم جسرا روحيا بين الإنسان فى الأرض والرب فى السماء .

فى « ميكروفون الجامع » إذن تلتقى الثقافتان ، وتفصح كل منهما عن جوهرها ومكنونها . إنه البديل العصرى لذلك النداء الذى ظل يدعو الناس على مدى أكثر من ثلاثة عشر قرنا ، إلى لحظة التواصل الروحانى العميق خمس مرات كل يوم بصوت بشرى يسعى إلى توسيع مداه بالصعود إلى أعلى مكان يمكن تصوره طوال تلك العصور ، أعنى إلى المئذنة . ولكن حراس التقاليد العريقة ودعاة العقيدة الأصيلة يكتشفون أن حضارة اخرى ، لها دين غير دينهم ، وتراث غير تراثهم ، قد اهتدت إلى طريقه مغايرة لنشر الصوت على نطاق أوسع بكثير ، وتضخيمه إلى حد أكبر بكثير ، دون أن يعانى احد مشقة ارتقاء درجات السلالم المرهقة الموصلة إلى المئذنة خمس مرات فى كل يوم ، فرحبوا بهذا الكشف واقتبسوه ، ولم يجدوا غضاضة فى إدخال الأجنبى والأعجمى والوافد والمستورد إلى قدس أقداسهم ، ما دام يجلب لهم الراحة ، ويوفر عليهم كثيراً من العناء

إنها ، كما قلت ، حالة نموذجية لالتقاء ثقافة روحية عميقة الجذور بثقافة علمية مستحدثة . فعلى أى نحو ينبغى لنا أن نفسر هذا الالتقاء ؟

لو طرحنا هذا السؤال على من سعوا إلى هذا الاقتباس ، لكانت إجابتهم المؤكدة هى أنهم استمدوا من ثقافة الغرب العلمية ناتجا من نواتجها ، ولكنهم وظفوه لخدمة عقيدتهم ، ولم ينجرفوا وراء أصحاب هذا الاختراع ، بل لعلهم يرون فى هذا الاقتباس نموذجا لما ينبغى أن تكون عليه علاقتنا بحضارة الغرب : فهى حضارة لا نستطيع أن نتجاهل انجازاتها ، لأنها أصبحت حقيقة واقعة تحيط بالإنسان أينما كان ، ولأن منافعها وقدرتها على تيسير الحياة وإثرائها أمر لا يمكن إنكاره ، ولكنها من جهة أخرى حضارة محملة بقيم مغايرة لقيمنا ، ومسايرتها يمكن أن تجلب لمقومات حياتنا الأصيلة أوخم الأضرار . وإذن ، فالحل هو ذلك الذى يقدمه نموذج « ميكروفون الجامع » : فنجلب الاختراع الذى عانت أجيال غربية كثيرة فى سبيل اكتشافه ، إلى أرضنا ، ونزرعه فى تربتنا ، ونوظفه من أجل تثبيت قيمنا وأصالتنا ودعم عقيدتنا . بهذا المعنى يمكن أن يقال ، من زاوية معينة ، اننا هزمنا أولئك الذين اخترعوه ، لأننا بدلا من أن نستخدمه من أجل توطيد أركان الحياة العصرية التى يريدون نشر قيمتها فى بلادنا ، قد اتخذناه وسيلة لتأكيد أعمق العناصر فى موروثاتنا .

هنا يغدو « ميكروفون الجامع » مثلا واحدا لاتجاه كامل له مظاهر متعددة ومتنوعة فى حياتنا المعاصرة - وأعنى به الاتجاه إلى الاستعانة بأحدث مكتسبات

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الحضارة الغربية من أجل تدعيم نمطنا الخاص في الحياة، والحياة الروحية بوجه خاص، وهو نمط مغاير لتلك الحضارة الغربية بصورة جذرية. فلدينا مثلا ساعات حديثة، صنعت في بلاد لا تدين بديننا، تشير عقاربها إلى مواعيد الصلاة في أى مكان في العالم. وهناك من مبعوثينا في الخارج من أفنوا سنوات طويلة من أعمارهم في محاولة لتفسير فواتح الآيات في القرآن (ا ل م، ا ل ر، الخ ...) باستخدام الحاسب الآلي (الكومبيوتر). وهناك شركات هندسية غربية كبرى يستعان بخبرائها في تطبيق أحدث الأساليب الإحصائية والهندسية من أجل ضمان السيولة وتحقيق الأمان في حركة الحجاج بالأماكن المقدسة خلال موسم الحج. والأمثلة عديدة، غير أنها تشير كلها إلى حقيقة واحدة، هي أننا لا نجد بأسا في الاستعانة بأحدث إنجازات التكنولوجيا الغربية من أجل تدعيم أقوى معتقداتنا الروحية وأشدها تأصلا في أعماق تاريخنا. فنحن نترك الغرب يكابد عناء الكشف العلمي والبحث عن تطبيقاته التكنولوجية، ويتحمل مخاطر التوصل إلى المبتكرات والمخترعات الجديدة، وحين نقتبسها منه، نستعين بها في دعم نموذجنا الخاص في الحياة، وفي تأصيل قيمنا وعقائدنا، وبذلك تتحقق لنا السيطرة على كل ما نقتبس، ونؤكد أنفسنا بعمق في مواجهة التفوق العلمي والتكنولوجي للغرب.

هذا، على الأرجح، هو التفسير الذي يأخذ به أولئك الذين يحبذون هذا الاقتباس، فيضعون «الميكروفون» الغربي في قلب «الجامع» الإسلامي، ويستعينون به في تأدية أشد الشعائر الدينية قداسة. ولكن، هل هذا هو التفسير الوحيد؟

في تصوري أننا لو تأملنا ظاهرة «ميكروفون الجامع» من زاوية أخرى، لا تمثل وجهة نظر المقتبسين أنفسهم لبدت لنا هذه الظاهرة في ضوء مختلف كل الاختلاف. ذلك لأن المقتبسين، في الحالة التي نحن بصددها، منتفعون. أعنى أن «الميكروفون» قد أراحهم من عناء الصعود إلى أعلى المئذنة خمس مرات في اليوم، من جهة. كما ساعدهم — من جهة أخرى — على «تضخيم» أصواتهم وتقديمها بصورة تبدو معها كما لو كانت أصواتا تعلو على مستوى البشر، مما يضفى على الآذان طابعا ملائما للهدف الشعائرى الذى يسعى إلى تحقيقه.

غير أننا لو تركنا المنتفعين جانبا، وتأملنا الظاهرة بروح أكثر حيادا، لبدت لنا كاشفة عن متناقضات حضارية صارخة تعانى منها حياتنا المعاصرة، ويعبر عنها كلها «ميكروفون الجامع» تعبيرا رمزيا، ولكنه بالغ الدلالة.

فثمة تناقض يكمن في صميم تفسيرنا لتعاليم الدين ومدى تمسكنا بحرفيته أو ممارستنا للاجتهاد في فهمه، ذلك لأن من يستعينون بميكروفون الجامع يبدون في ذلك قدرا كبيرا من التسامح واتساع الأفق، ويمارسون قدرا لا يستهان به من التحرر في مواجهة «تراث طويل الأمد» ظل طوال الجزء الأكبر من التاريخ الإسلامى يؤدى الآذان بالطريقة التقليدية ويستعين بالصوت البشرى المباشر الذى لا يتوسط شيء بينه وبين «آذان» المستمعين. ولكن هؤلاء أنفسهم هم الذين يرفضون أن يتزحزحوا قيد أنملة عن التفسير الحرفى حين يتعلق الأمر بمسائل مثل رؤية الهلال. وهل يكون بالعين المجردة أم بالحسابات الفلكية، أو مثل إعطاء المرأة بعض الحقوق الإنسانية في قوانين الأحوال الشخصية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولو طبقنا على « ميكروفون الجامع » نفس المعايير المتزمتة التي تطبق في الحالات الأخرى ، لكان من الواجب - بناء على هذه المعايير ذاتها — أن نجد من يرفضه رفضا قاطعا ، فيقول : إن هذه بدعة لم يعرفها الإسلام طوال تاريخه ، أو أن هذا اختراع جاء من بلاد الكفار ، وإذا جاز استخدامه في أغراض الترفيه واللهو فإن إدخاله في أماكن العبادة وإقحامه في صميم شعائرنا المقدسة ، حرام في حرام ، وربما قال قائل إن الصوت البشري الطبيعي الذي ظل ينبه الناس إلى مواعيد الصلوات الخمس عبر قرون عديدة ، يحمل نغما عاطفيا وانفعاليا مباشرا ، ويصل بين قلب المؤذن وقلب المؤمن المصلى ، على نحو يعجز عنه ذلك الجهاز المصطنع الذي يقحم نفسه بين هذا وذاك .

غير أننا ، في واقع الأمر ، لا نسمع اعتراضا واحدا يوجه إلى « ميكروفون الجامع » على هذا النحو ، مع أن هذا هو السلوك المتوقع من المتزمتين والمتمسكين بحرفية التراث لو شاءوا أن يكونوا متسقين مع أنفسهم . فهنا يصبح التجديد الذي يصل إلى حد البدعة مقبولا ، وفي الحالات الأخرى يغدو مرذولا ، ولو تساءلنا عما أحدث الفارق بين هذا وذاك لوجدنا أنفسنا مضطرين إلى القول إن أصحابنا يتساهلون فيما يحقق لهم مصلحة (الجلوس باسترخاء في ساحة الجامع بدلا من عناء صعود الدرج مرات عديدة كل يوم) ، على حين أنهم يتشددون ويتزمتون حين يتعلق الأمر بمصلحة الآخرين .

على أن التناقض الأكبر هو ذلك الذي تكشف عنه **النتائج المترتبة على استخدامنا لهذا الاختراع الحديث في** اداء أهم شعائر العبادة في عقيدتنا. ذلك لأن الغرب ، الذي ابتدع هذه الاختراعات ، كان منذ بدء اتباعه لمبدأ المعرفة من أجل القدرة ، يستهدف توسيع نطاق القدرة الإنسانية ، وتوفير طاقة الإنسان ووقته ، في كل اختراع يتوصل إليه . وهذه النتائج لها ، بطبيعة الحال ، تأثير تراكمي . فإذا أمكن مثلا توفير الوقت والجهد الذي يبذله الباحث في جمع المعلومات والمراجع والمواد العلمية ، عن طريق الحاسب الآلي ، فإن هذا الباحث سيجد مزيدا من الوقت والطاقة للجانب الابتكاري في بحثه ، مما يؤدي إلى ارتفاع مستوى هذا البحث ، فينعكس ذلك إيجابيا على مستوى الكشوف النظرية أو التطبيقات العلمية التي يقوم بها هو وأمثاله ، ويؤدي ذلك إلى توفير مزيد من الوقت والجهد على الآخرين ، وهلم جرا . ومن هنا فإن الاستخدام السليم للعلم والتكنولوجيا يؤدي إلى حركة تصاعدية لا تنقطع ، في المجتمعات التي تمر بتجربة الكشف والاختراع .

أما في مجتمعاتنا ، التي تتلقى ثمار هذه التجربة جاهزة ، ولا تعرف الخبرة والمعاناة المرتبطة بالكشف العلمي والاختراع التكنولوجي ، فإن هذه الإنجازات يمكن ، في أحيان غير قليلة ، أن تسفر عن نتائج عكسية ، ولا جدال في إن « ميكروفون الجامع » من أبرز الأمثلة على ما نقول ، فهذا الميكروفون ، الذي هو من وجهة النظر الدينية الخالصة بدعة لم يعرفها الأوائل ولا معظم الأواخر ، يستخدم من أجل إقلاق راحة الإنسان وحرمانه من النوم ومن الهدوء النفسي والعصبي الذي هو شرط ضروري لاستمرار قدرته الإنتاجية . ولو تأملنا تلك الأصوات المتداخلة والمتنافرة ، التي تقضي على جلال فكرة الأذان ذاتها ، والتي تنبعث من عشرات الميكروفونات وتحاصر الإنسان بضجيج يصعب تمييز كلماته ، أو تأملنا تفنن بعض المساجد في رفع أصوات

ميكروفوناتها وإطالة فترة أذان الفجر وما يليها من مدائح وتسابيح ، دون رحمة لمريض في مستشفى قريب لاشفاء له إلا مع النوم المريح ، أو لعامل يود أن ينال قسطا كافيا من الراحة حتى يستطيع أن يبدأ يومه الجديد بعمل مثمر يعود على أبناء مجتمعه وعقيدته بالخير ويسهم في تقدم أمته . لو تأملنا ذلك ، لأدركنا مدى تشويهنا لنتائج التكنولوجيا التي نقتبسها دون فهم لأغراضها الحقيقية ، ولتبين لنا أننا يمكن أن نستخدم المخترعات الحديثة لامن أجل القضاء على التخلف ، بل من أجل تأكيده ومضاعفته .

إن « ميكروفون الجامع » رمز مصغر للطريقة التي تتلاقى بها الثقافة الغربية العلمية والتكنولوجية مع ثقافتنا التراثية ، ومن أسف أنه ، في الوقت ذاته ، مظهر واضح من مظاهر إخفاقنا في الانتفاع من نواتج العبقرية البشرية من أجل دفع عجلة تقدمنا إلى الأمام . إنه في كلمة واحدة ، تلخيص بسيط ، واضح ، مكثف ، لأزمتنا الحضارية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فـــاروق شـــوشـــة

هلـوسـة

وأمدُّ عصاىَ ،
الكلماتِ المحتقنةَ فى صدأ الأسْرْ
وأشيرُ إلى طير ما زال يُحلّقُ
رغْمَ سماءٍ قد لوّثها غضب الأرض
وجُوعُ الخلْق
وزيتُ الأوهامِ المحترقة ..
لكنّ الطائر يعرفُ وجهته
الريحُ تشاكسُه
ودخانُ الرعب يسد مسالك رئتيه
ويختنق ، ويمضى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غايتهُ فى أقصى الأرض ، وفى قُرص الشمس
من كلّ ثقوبِ الدنيا يندفعُ الطائرُ ، ينطلقُ الشعر
هو ذا منسكبُ
يتلبسّنى
أتلبسّهُ
حالاتٍ ، وقواماً ، وشواغل
يتدافع موجُ وحشىٌّ يحمل من أصدافِ البحر
ويخلطُ فى لؤلؤه بعض حصاهُ وميراثَ الأيام الأولى
ألمحُ جمجمةً سقطت من جندى لم يعرف من أين أتى
ماذا كانت وجهتهُ
وقضيّتهُ حين يموت ، ويصبحُ بعض طعامٍ للحيتان
وبقايا هيكل ديناصور
تُمسك ببقايا بارجةٍ رنّقها الموت
عالقة فى بعض طحالب مرجانية
سكبت فى الطمى اللاهث بعض أَجنّتها
تُفرخ فى زمنٍ يأتى ، لا نعرفهُ ،
رُعباً يسطو
أو موسيقى تغسلُ طينيّة هذا العالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورماديةَ هذا الإنسان
وتعيدُ إلى اللونِ الألوان
محترقاً أبحر ،

طيراً مجهولاً يبحث عن سقف
فى معبد أول مصرى قد أدرك سرَّ الله وسرَّ الكون
فَحنَى من فوق الوادى ـــ الرأسَ الشامخ
وانزلق بأحضان البِرْكة
يغتسلُ ، مياهُ النيل مقدسةٌ ،
وسرابُ الأفق يشاغلُه ،
والقلبُ عليل
أغمسُ صدرى فى بعض روائح منْف
أستافُ عبيراً من طيبة
نَفَساً يأتى من حضْنَ البرِّ الغربىِّ
يؤجُّ عبيرَ سلوكِ الشمس
أرحلُ فى زمنٍ مُنْتكسٍ
محترقاً ، أقبضُ جمْرَ السَيْل
وأُصغى لحصى يتدافعُ
لا ألمسُ عقداً فى صدرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو أتمثلُ حادثةً يغرق فيها اللؤلؤ فى ثَبج المَوْجِ
ولا أعقدُ ظلَّ مقارنةٍ بين الشاخص والمتبدّدِ فىّ
تلك هيولى تبحث عن خالقها
وكواكبُ تُفضى لمدارات محترقة
ورمادُ يكملُ دورته فى الجسدِ الحىّ
وأنا
يتمزّقنى خَلْقٌ محكومٌ
بإسارِ السرِّ المختومِ
وتوُجعنى آهٌ مختنقة

حين يفور بأضلاعى جوعٌ جارفٌ
لظلالٍ راحت تتكسّرُ فى أحذيةِ الجنْدِ
تنكسرُ رءوس العشبِ
وتهوى أعوادُ اليقطين
وتُفرخُ أحزانٌ نيلية
حتى يستحضرنى الحاجز
يُمسك بى ..
هأنذا بعضُ طيور الزينة
مشدودُ الساق إلى قاعدة خشبية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معمولٌ حيث عيون الناس تطالعُ فىَّ جمال الموت
وسرَّ الصمْت
فى بيتٍ عصرىٍ مشهود
أتأمل ما يسّاقطُ من فَضلات الحفْل
يُلقيها من أتخمهم زخمُ المائدةِ
وأغراهم جاهُ السلطان
وأُنادى فى صوت مكتوم :
العصرُ مُدان
عجّل بالرشوة ،
فالأيدى حولك مُمتدَة
واحمل قنبلةً موقوتة
قد تنفجرُ وأنت قريبٌ
أو أنت بعيدٌ سّيان !
العصرُ مُدان
اخرج للسوقِ ،
وخلِّ الصدرَ العارىَ
يستقبلُ عنكَ سهام القوم .
ويُبحرُ فى الأحزان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واشخصْ بالقول ولا تتردّد
ليس على المجنون حرج !
فاغنمْ هذى اللحْظةَ
قد لا تتكررُ أبدا
واحمل سيْفَك ..
ليس لما ترجوه ضمانْ
أحذيةُ الجند على صهواتِ الناسِ
ففيمَ مُبارزةُ الفرسانِ ؟
وفيمَ ملاطفةُ الحُراس ؟
وفيم مُلاعبةُ الأعوان ؟
والراكبُ ، لو يدرى ، مركوبْ !
أطلقْ شكواكَ .. الدارُ أمانْ
مثلكَ لا يُغريه الوقتُ
ولا تفتنهُ صاحبةُ الإيوانْ !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قـيام الـواجب

لو كانت المشيخة بتطويل اللحية ، وتقصير الجلباب ، والحرص على أداء كافة الفروض الدينية فى أوقاتها المعلومة ، أو بالتفقه فى علوم الحديث والتفسير والشريعة وما إلى ذلك ، لما استحق أبويا عبد المعطى ابو حسين القزاز من هذه المشيخة مثقال ذرة . إذ أنه لايحمل من هذه الصفات أى شىء على الإطلاق ، ومع ذلك تعطى له ، لله فى لله ، وليس يعرف أى أحد فى بلدتنا ، ولا هو نفسه ، متى درج الناس على تلقيبه بالشيخ ، دون شبهة سخرية أو تريقة أو مقلتة . إلا أن ذلك فيما يبدو قد بدأ منذ وقت بعيد جدا لعله من طفولة أبويا عبد المعطى ابو حسين القزاز . المشيخة تمضى معه فى كل مكان يذهب إليه ، حتى إذا طالعه شخص لم يسبق له معرفته من قبل واضطر لمخاطبته فإنه بتلقائية شديدة يقول له ياعم الشيخ ، ربما لأن سمْت أبويا عبد المعطى أبو حسين فيه شفرة السرّ التى تنطق بالمشيخة على أصولها رغم عدم وجود زبيبة الصلاة فى جبهته . أياً كان الأمر فإن لقب الشيخ قد بات جزءا من اسمه كأنه مدون فى شهادة ميلاده ، ينادى به فى قعداته التى لاتنتهى صبح مساء ليل نهار ؛ وفى سرحاته الليلية التى يدبر فيها الفصولات الشقية لخلق الله على شطآن الترع والمصارف وغيطان الذرة ، ليمتع نفسه وشلة مارقة من صحابه العابثين مثله بمنظر الفزع يدب فى الناس الآمنين السائرين فى حالهم ،

بمنظر شخص كان يدعى المرجلة فإذا هو ينكفىء فى مسطاح المصرف صارخا من الرعب يبول على نفسه ، بمنظر خفير مغرور بحكم البندقية واللبدة الحكوميتين إذ يتملكه الخوف فيفرغ جعبة ذخيرته الحكومية فى حصير مبروم وواقف فى الجرن يتحرك بفعل خيوط خفية ممسوكه بأيد تختفى فى مكان بعيد .. هى مسخرة فى مسخرة يموت فيها أبويا الشيخ عبد المعطى أبو حسين القزاز ؛ يفقد فيها كل وقاره ، بل إنه لايعترف أصلا بما يسمونه بالوقار ؛ لايتورع عن لبس جلابيب النساء ولف الرأس

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بطرحهن ليتقمص شخصية النداهه التى يجب أن تتسلل فى الهزيع الأخير من الليل إلى بيت فلان الفلانى تناديه بهمس واعد حلو تدعوه إلى صحبتها لمرافقتها فى اى مكان يشاء : «وعايزاك فى كلمتين صغيرين أنا فلانة مانتاش عارفنى يافلان ؟ !» ; فيمضى معه الموعود بالعذاب ; يلف به أبعد الغيطان ، وكل الخرائب بحجة البحث عن بقعة آمنة ، حتى يكل صاحبنا من المشى وتأجج الانتظار ، ثم مايلبث حتى يفاجأ بما يثير جنونه ، فيلتفت حواليه منتفضا صارخا كالموتور ; فما يكاد يمضى خطوتين حتى يفاجأ بأصبع آخر يحاصره يخالف بجسده ففى اللحظة التى يرتفع فيها صراخه بطلب النجده تكون النداهة قد دفعته إلى عشة نائية : «خش هنا ياحبيب قلبى متخافش ! دانا باهزر معاك !» ; وتتركه وتختفى فى الحال . هو ونصيبه حينئذ ، حسب قدرته على الاحتمال ، بعضهم يظل يهذى فى العشة وحده حتى الصباح ; بعضهم بارد القلب يخرج بعد فترة ليقفل عائدا إلى داره منتفضا متلصصا يبسمل ويحوقل ويقرأ عدية يس ..

الأعجب من ذلك كيف ينتقل الخبر إلى أهل البلدة فى الصباح الباكر فى حين أن أبويا الشيخ عبد المعطى ابو حسين القزاز لم يؤت فرصة مقابلة أحد يبلغه الخبر ; كما أن الموعود بالفصل السخيف ربما لم يفضح نفسه بنفسه بصياح أو جعير ; إذ هو فى العادة يبقى نائما حتى الضحى العالى لايستطيع أن يلم نفسه من الفرشة . وهكذا ايضا أبويا الشيخ عبد المعطى بعد أن يفعل فعلته يظل نائما ولا على قلبه خبر بأن الدنيا من وراء ظهره مقلوبة تتحدث عما جرى لفلان الفلانى بالأمس ..

بمجرد خروج الموعود بالفصل البايخ من عتبة داره يجد الحادث يبرق فى أعين جميع من يلتقيهم ; الكل يبدو أنه يكتم فى نفسه خواطر مثيرة للضحك ، ربما نشط الخيال فضخم الحادث أضعاف أضعاف حجمه ، وأضاف له من الصور الممعنة فى المسخرة ماوسعه الخيال ، ولكن حسب درجات العشم ، ومركز الشخصية فى البلد ; فلقد يظل الواحد منهم يضحك بعمق غير عابىء بأن صاحبنا قد انجرح أو لم ينتبه ; ولقد ينجح فى كتم الضحك حتى يبتعد صاحبنا ، لينفجر حلقه بصوت كحشرجة الكلاب عندما تكشر عن أنيابها لحظة الغضب — فإذا مرّ صاحبنا بمصطبة فى الطريق العمومى بدا الجالسون عليها كأنهم كانوا فى انتظاره من صبيحة ربنا ; ويردون عليه السلام بحماسة مبالغ فيها ، ويشددون فى العزومة عليه بكرم حاتمى أن يتفضل الشاى ; هيهات أن يفلت منهم بأى عذر أو حتى باصطناع الغضب ، وإن افلت بمعجزة من أى مصطبة فإن ذلك مستحيل عليه بالنسبة لمصطبة دارنا ، التى ربما هى أشهر مصطبة فى البلدة كلها .

أبويا الشيخ عبد المعطى أبو حسين القزاز هو الراقوبة التى يبيض فوقها المساء رجالا ضاحكين عديدين . الوقت ملكه ; فهو يملك أرضا يزرعها أولاده الأشداء الذين هم فى الأصل أولاد أعمامى ، ويدخل ضمنهم فى نظره إخوته الصغار من أعمامى . يقضى النهار على هذه المصطبة يذب الشرْد أو الذباب عن وجهه ، يعيد تبليغ عبارات المؤذن فوق جامع العصاروة القريب من دارنا ، مرسلا كل عبارة بعبارة من عنده تستغفر تدعو بالستر ، تطلب غفران الذنوب تستشفع بالنبى فى رد عذاب الآخرة المتوقع تستهول نيران جهنم الحمراء . ضمن ذلك يوقف أى عركة تنشب ، إذ مهما تعاظم شأن العركة وارتفع اللجاج

بين المتعاركين لدرجة تنذر بطلوع النبابيت ، فإن كلمة واحدة منه ـــ ينطقها بحرقة عظيمة ـــ لابد أن توقفها فى الحال مع أن العمدة نفسه لو ظل ينطق نفس الكلمة طول النهار فلن يأبه له أحد ، وإن لم تنفع الكلمة فشخطة حادة تحسم ؛ فإن لم تبلغ الشخطة سمع الموتورين فقفزة سريعة عن المصطبة يصير بها فى قلب العركة بين الأطراف ، وهو على أتم ثقة أن أحد الطرفين لن يجرؤ على دفعه بعيدا لينقض على خصمه ، بل سوف تتهدل أعصابه فى الحال ، ويمتثل خازيا الشيطان . غالبا مايعود الأطراف كلهم فى نهاية الشوط إلى المصطبة للتحقيق فى أصل السبب وفى حله من جذوره بشاى يشربونه جميعا من براد واحد . فإن لم تكن عركة فإن أبويا الشيخ عبد المعطى لابد أن يجد مايفعله فى قعدته ؛ يرشد الغرباء إلى الطرق الصحيحة الموصلة إلى أغراضهم ؛ يتصيد شروة سمك تفوت بها امرأة صياد تحملها فى طبق أو مصفاة مغطاة بورق الخروع ، فيناديها قائلا : «وريني يا ام فلان !» ، فإذا هى تنزل الشيلة عن رأسها وترفع الورق ؛ فيبسمل ناظرا فى الشروة بعينيه الضيقتين نظرات تعبر شاربه الضخم المنفوش وأنفه المدبب ، تتقبض جبهته المتغضنة تحت عمامة محندقة بشال حول طاقية صوفية كإصيص مقلوب ؛ ثم يقول : «يلا بالبركه ! وديهم للعيال !» مشيرا بكوعه إلى باب الدار المجاور للمصطبة ؛ يتبع الإشارة بصيحة : «يابت يافكيهة !» فما تكاد أى فكيهة تخف لتلبية النداء حتى يكون قد حدّد السعر الذى سيدفعه ، ويبدأ الفصال من تحته ببضعة قروش ؛ لتظل المرأة تردد خلفه «يفتح الله !» إلى أن يصل لما حدّده فلا يرتفع عليه مليما واحدا . ثم ينصرف إلى تدبير الحيل لتصيد الرجال كى تجلس معه ، بأن يضع صينيه الشاى بالبراريد والأكواب وطبق من القراقيش الناعمة كالبسكويت بجواره على الدوام ، ليقول لكل فائت ألقى عليه السلام : «الشاى أهه !! جاهز وسخن ! حود حود ! والله لتحود !» . لا بأس أن يدخل الشاى الدار للتسخين أو للتجديد طالما أن الضيف قد تم اصطياده ، ترك بلغته على الأرض وتربع فوق الحصير الجميل ومن خلفه المساند الوثيرة .

الشاى يسحب شايات ، والسلام يشد رجالات ، تصير الزَّرِيبة كلها كمهرجان يومى تحت شمس الأصيل القرمزية كبطن الخيمة المضاءة ؛ تطرح المصطبة ملاحق وقعدات إضافية حولها بحصير على الأرض أو بدكك خشبية عتيقة تنسحب من المندرة مجرجرة إلى جوار المصطبة ؛ تنتعش الحكايات والنوادر والطرف والأخبار ، يتألق القرافير البارعون فى التشخيص والمقلتة . ياويل من تعرض للفصل البايخ إذا مر لحظتئذ فأر أغلقت عليه المصيدة ؛ إلا أن الجميع بوحى من أبويا الشيخ عبد المعطى يستقبلونه فى جدية كأنهم لم يعرفوا أى شىء عما حدث . وتمرّ لحظات طويلة يأْمن خلالها صاحبنا ويطمئن ويندمج معهم فى الحديث الطلّ وفى الضحك . وفى عزّ اندماجه فى الانبساط يعتدل أبويا الشيخ عبد المعطى فى قعدته ، يميل نحو صاحبنا كأنه يحدثه عن شخص أخر مجهول :

ـــ «يقولون إن هلفا وقع بالأمس فى يد النداهة ! الا تعرف من هو يافلان ؟ !» ..

عندها يحمر وجه صاحبنا يصير كا لكبدة ، يطرق بوجهه إلى الأرض ؛ يحاصره أبويا الشيخ عبد المعطى .

ـــ «وبعد يارجال ؟ ! لقد استفحل خطر النداهة والناس مع ذلك يصدقونها حينما تعود فتناديهم ! أصلها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نداهة بنت حرام تنده لكل واحد منهم بما يريده ويصدقها !» ..

وهكذا ينخرط السامر فى ضحك عاصف، حتى المضحوك عليه لايجد مفرا من المشاركة فى الضحك على نفسه على كيفية استغفاله؛ يضحك بصدر رحب، فى غير حقد أو غيظ، لأن أبويا عبد المعطى ابو حسين القزاز لابد أن يغسل له صدره أثناء تريقته عليه؛ يكفى أن ينظر المغيظ إلى أبويا الشيخ عبد المعطى وهو مندمج فى الضحك، إذ يتحول وجهه الملوح بالشمس إلى وجه طفل غاية فى البراءة والصفاء، ولاينى يردد خلال ضحكه المنطلق المنفعل بالبهجة والغبطة عبارات متقطعة جذلة تفيض بالحبور والسرور والحب :

ـــ «لمؤ ..ا .. خذه الـ .. كلا .. م .. مباسطة! كلنا فى النهاية إخوة مفيش حاجة !! بس و .. لا ... د الـ .. حرام اللى .. سارحين فى البلد دو .. ل .. لازم .. نوقفهم عند حدهم! دول حيخلصوا على رجالة البلد! دى مصيبة حلّت علينا !» ..

ويمسح دموع الضحك بظاهريده! المغيظ الذى صار الآن مستعدا لغفران ما حدث له؛ لم يعد يغيظه سوى شىء واحد: إنه يكون واثقا بينه وبين نفسه ومن شواهد كثيرة أن أبويا الشيخ عبد المعطى هو الذى فعل به مافعل! فى حين أن أبويا الشيخ عبد المعطى ليس فحسب ينفى عن نفسه التهمة بثقة راسخة الأعصاب، بل يصب جام غضبه على فاعل مجهول غريب عن بلدتنا برمتها. إلا أن المغيظ فى النهاية لابد أن يمضى وقد اقتنع بشكل ما أن أبويا الشيخ عبد المعطى ليس هو الفاعل مطلقا؛ فليس من المعقول أن هذا الرجل العجوز الشايب يمكن أن يفعل هذه الافاعيل الصبيانية الصغيرة الخطرة فى بعض الأحوال، التى لايفعلها سوى الصياع وقطاع الطريق الغرباء الأشرار؛ لاسيما أنه غير مستفيد على الإطلاق من فعلها، وليس يسعى من ورائها إلى مكسب أو سلب أو نهب أو كيد أو انتقام، اللهم إلا سبيل الضحك فحسب، كى تظل قعدة المصطبة قائمة على الدوام تؤنس ليالى البلدة بنوادر الأخبار والطرائف، والأخذ والرد والحديث الشهى بأصوات منطلقة مبحوحة من فرط الحماسة والانفعال البهيج، حيث الضحكات تدلق من الصدور إلى الصدور بغير حساب.

إنما كل الناس فى بلدتنا دائما أبدا مستعدون لغفران هذه الفصولات التى يفعلها أبويا الشيخ عبد المعطى؛ إلا أبى المدرس بالبلدة، وبقية أعمامى الفلاحين، الذين لا يرضيهم هذا اللعب العيالى من رجل كبير مثله :

ـــ «يا أخى اكبر بقى! بطل شغل المصغرة دى! ضحّكت علينا اللى يسوى واللى مايسواش !» ..

هكذا كان يقول له أبى فى لحظات الصفاء خاصة بعد تناول العشاء على طبلية واحدة أيام الأسواق والمواسم، فيؤيده أعمامى كل واحد بكلمة، حتى أعمامى الأصغر سنا فى عمر أولاده يوافقون على هذا الزجر من أبى، ولكن بالصمت وهز الرءوس علامة التأييد. لكنهم جميعا ـــ بما فيهم أبى نفسه ـــ لايمكنُ أن يكونوا جادين فى هذا، لأنهم يكتمون الضحك حتى وهم يعترضون، إذ تصحو فى الحال أخبار ونوادر وحكايات بسبب فصولات أبويا عبد المعطى تشد حبال الضحك على آخرها حتى ليستلقى أبى نفسه على قفاه من فرط الضحك؛ فى حين يفقد جميع أعمامى وقارهم وهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يخبطون أكفهم على جباههم أو يخلعون الطواقي ليقذفوا بها في الأرض من شدة الانبساط ؛ فيما يتابعهم أبويا الشيخ عبد المعطى في جدّية بالغة . في هذه اللحظة بالذات يتحول إلى شخص آخر تماما ، هو الوحيد الذي لايضحك حينئذ بل يشفى غليله بالنظر إليهم في استنكار ؛ إمعانا منه في الإيهام بأنه ليس مسئولا عن هذه الأفاعيل الصبيانية التي يتحدثون عنها ، وإربما يكون أحد الرجال قد اشتكى لأبي بالأمس ؛ وإذ يضطر أبي للتصريح بهذه الشكوى ، يسحب أبويا الشيخ عبد المعطى نفسا من سيجارته الرفيعة ويشوح بذراعه الطويلة نحو الخلاء فيما هو متربع :

ــ مطب أهو فلان الفلاني ده سهران معايا امبارح لأدان الفجر ومجابليش أي سيرة للموضوع ده ! ياعم دي ناس بتخاف من خيالها ! بتهر على روحها لو قلت لها : بخ ! وعلى العموم اللي يغلبطني ويمسكني باليد حلال عليه قتلي !» ..

يعرف أبي أن هذا لن يكون ، لأنه فشل كما فشل كل أعمامي في ضبط أبويا عبد المعطى متلبسا بإحدى أفاعيله ، مع أنهم تعقبوه كثيرا وسهروا من ورائه طويلا حتى سئموا من حصاره ومع ذلك يسمعون في الصباح الباكر أن فلان الفلاني قد حدث له بالأمس كيت وكيت ، وجدوه متكوما على نفسه في مرحاض المسجد ، وجدوه يهذى عند ساقية الوقف ، وجدوه عاريا في الخَرابة ، وجدوه يتسلق دار النصارى بحثا عن كنز مزعوم . حينئذ يكون أبي وأعمامي أول المنطلقين في الضحك ؛ حتى ليبدو أبي كأنه منخرط في البكاء الحادّ إذ هو يضحك بصوت مكتوم ؛ يضحك رغما عنه ؛ لاسخرية بما حدث فحسب بل سخرية بنفسه وبإخوته الذين تعقبوا بالأمس أبويا الشيخ عبد المعطى حتى الصباح ومع ذلك أفلت منهم خلسة ليفعل مافعل .

غير أن أبي كان واثقا أن أحدا في البلدة لن يكره أبويا الشيخ عبد المعطى ، أو يسعى إلى الانتقام منه بأي حال من الأحوال . ولم يكن أبي ليقسوا عليه ؛ فهو في النهاية أخوه الأكبر . صحيح أن أبي بحكم كونه مدرسا وأفنديا يلقى الاحترام والتوقير من الجميع ، ولا أحد يخاطبه إلا واقفا ؛ إلا أن العين لاتعلو على الحاجب ؛ ثم إن أبويا الشيخ عبد المعطى ــ وهو الأكبر ــ هو أول من يوقّر أبي ، ويقدمه على نفسه في كل شيء حتى لقد تنازل له عن دور كبير العائلة ، توقيرا للعلم الذي حصله أبي في المدارس حتى شهادة الكفاءة ، وبالأخص للقرآن الذي يحمله في صدره .

على أن البلدة كلها ، رغم ضيقها الشديد من فصولات أبويا الشيخ عبد المعطى ، ترخى الحبل دائما إذا ما احتدم العتاب بين واحد منهم وبينه ، حتى لايصل العتاب إلى مرحلة الخلاف ، ويقفز الخلاف إلى العراك ، وهو أمر لايتصوره أحد في بلدتنا . فإن نسي أحدهم في غضبة الانفعال وأوشك أن يفقد أعصابه ويسفّ في الألفاظ ؛ سرعان مايخف الآخرون لتنبيهه ، ففي الحال يموت الخلاف في مهده قبل أن يتجاوز نطاق فرد لفرد ليصير بين عائلات لايستهان بشأنها .

وفي الواقع ليس هذا السبب وحده مايعتقل الخلاف ويمحوه ؛ إنما السبب الحقيق الذي يعرفه الجميع ويفخر به النجم الأوحد في بلدتنا ، المتخصص في فض المنازعات ووأد الخلافات بين الناس ، ليس فحسب بين فرد وفرد ، بل بين بلدة وبلدة . هو في هذه المهمة موهوب صاحب عبقرية لايدانيه فيها أحد في بلدتنا أو بلاد العبّ كله .

صاحب حيل بارعة ذكية لاتنتهى أبدا ، وصاحب لسان ذرب طليق ، وعبارات موزونة مشحونة مؤثرة حاسمة ، ليس فيها لتّ أو ثرثرة ولقد تستيقظ الفصول الهازلة فى ذهن من يستمع إليه — بل هى مستيقظة على الدوام — لكن المستمع ينظر فى عينيه حينئذ فلا يجد فيهما سوى الجدية الباعثة على الشفقة ، والصفاء الباعث على النسيان . ذلك أن كلامه المنطق المحكم المليء بالصدق والحرارة يملأ دماغ المستمع ؛ إذ أن أبويا الشيخ عبد المعطى يدخل فى الموضوع مباشرة ، فيخترق ذهن المستمع يفاجئه بأنه يعرف مايفكر فيه الآن على وجه التحديد ومابود أن يقوله ؛ يصرح له بأن الرد الحقيقى الأمثل على ذلك يكون كذا وكيت بكل وضوح ، وأين أذنك ياجحا ؟ قال : من هنا ، ويلف ذراعه حول رأسه ليمسك الأذن البعيدة ، تعبيرا عن السخرية من جحا الذى كان بإمكانه أن يلمس بيمناه أذنه القريبة من يمناه . ثم إن أبويا الشيخ عبد المعطى يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية حتى ولو كانت باعثة على الخجل أو الحرج ، لايهمه وجود حريم ، لايخشى من عمدة أو إمام أو شيخ طريقة . ولقد يتحرج الوقورون والوقورات وربما وضعوا أيديهم على آذانهم أو عيونهم من فرط الانزعاج والخجل من لفظ قبيح أو تعبير حاد لم يتعودوه فى أى حديث بينهم ، تقشعر ملامحهم من شدة كتمان الضحك ؛ إلا أنهم سرعان مايكشفون عن أعماقهم الموافقة على هذه اللهجة لأنها رغم شكلها الصارم تريحهم تماما إذ تضع النقط على الحروف تؤكد صدقه إلى حد الأنفة من تجميل الشيء بلفظ موارب أو مراوغ ؛ من هنا فا لمعانى عنده دائما محددة وقاطعة ، خاصة إذا كان الحديث فى أمر تحقيق الحقوق وجلسات المصالحة ؛ ولاينسى احد أن ألفاظه العارية وعباراته الساخرة هذه كثيرا ماقتّت غضب المتخاصمين ، فمزجتهم جميعا بضحكة واحدة صاعقة صافية ، يصعب بعدها استئناف لبس قناع الزعل ، ويسهل الاسترسال فى عبارات الأريحية الميالة نحو التصالح . يدعم ذلك أن لديه مخزنا لاينفد من الحكايات القديمة والجديدة تبدو وكأنها من تأليفه يقحم فيها عمر بن الخطاب وسيدنا على وأبا حنيفة والإمام الشافعى أو سيدى إبراهيم الدسوقى أو السيد البدوى ؛

لأن أحدا غيره لايعرفها ؛ وجميع المشايخ المحترفين والمتنورين لم يقرءوها فى مصادرهم وأمهاتها وكلها حكايات تنتهى نهايات محبوكة على الموقف الراهن دامغة صارمة . تحض على الحلم ، وتبين مخاطر الغضب وعواقب الاندفاع وفضيلة الاعتراف بالحق ومكرمة العفو عند المقدرة ، وضرورة انتقام السماء فعلى الباغى تدور الدوائر ، والعدالة الإلهية التى بنى عليها الكون ؛ هل أتاكم حديث ذلك الرجل المؤمن الذى نزل ضيفا على أحد معارفه فى غيبته فزاغت امرأته فى عينية وزاغ فى عينيها فهَمّت به وهَمَّ بها لولا أنه تذكر برهان ربه فاستغفر وصان نفسه من الخطيئة ؛ فلما عاد إلى داره رأى زوجه فى حالة اضطراب غير طبيعية فسألها عما يكربها فقصّت عليه كيف أن السقا جاءهم بالماء اليوم فلما شعر أن رب الدار غائب تطاول عليها فغاز لها بمعسول الكلام حتى كاد يستميلها لولا أنها ردته بخشونة ولقنته درسا قاسيا ؛ حينئذ اتعظ الرجل المؤمن وصفق كفا على كف وهو يقول : «دقة بدقة ! ولو زدنا كان زاد السقا» ؛ نعم ياجماعة ؛ داين تدان ، العين بالعين والسن بالسن والبادى أظلم .. إلى آخر هذه الحكايات والطرائف التى تمتلىء بها جعبة أبويا الشيخ عبد المعطى أبو حسين القزاز ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كثيرا ما يمر على مصطبته فى عز الليل ناس منهمكون فى المشى بحماسة وانفعال ؛ فإذا هو قائم يعترض طريقهم ، يجبرهم على رمى السلام ، وعلى الطلاق بالتلاته لتشربوا الشاى ، وشاى فى حكاية ، ومثل فى آية ، وموعظة فى حديث ، يمضى الوقت ؛ وفى النهاية ينصرفون وقد داخلهم مايشبه اليقين بأنه كان على علم بأنهم ذاهبين لتقليع زرعة او سرقة زريبة أو التربص بغريم ، وانه عمد إلى تعطيلهم حتى تضيع الفرصة فيثوبوا إلى رشدهم . مهما يكن من أمر فإن قعدته الليلية هذه على المصطبة أمام الدار كثيرا مالعبت دورا فى وأد جريمة فى مهدها ، أو فى تدبير مؤامرات تكشف عن طوايا نفوس صافية لنفوس صافية أخرى كانت متخاصمة ، فتعيد وصل ما كان قد انقطع بين نفوس ونفوس ..

مؤامرة بريئة كهذه فضت خلافا بين أسرتين متجاورتين ؛ ومثلها قضت على عداء متحكم بين بلدين . يعزم على الغداء فى منزله أقطابا من عائلات المتخاصمين دون أن يعلم هذا بحضور ذاك ؛ وعلى طبلية الغداء يتم التصافى بكل الحيل الجميلة والطرق القصيرة . شيئا فشيئا ــ وبأساليب جهنمية ــ يسعى للربط بين عائلات المتصالحين حديثا فى مصاهرات ، يغرى هذا بخطبة ابنة ذاك لابنه ، ويساهم فى تذليل أى عقبات تنشأ فى سبيل إتمام الزيجات ، ربما تعهد لنجار الموبيليا بضمان بقية فلوسه ، ربما ابتدع صيغة لكتابة قائمة العفش ترضى الطرفين ، ربما تطوع بمحاسبة المغنين أو الطباخين ، ربما أرسل النقوط خروفا سمينا أو أردبا من الأرز .

الحق كل الحق أن ذاكرة الناس فى بلدتنا أصبحت تربط بينه وبين النقيضين فى صورة محيرة : السعى بين الناس بالصلح ، والسعى فيهم بالهزل والمسخرة . إلا ان عقلاء بلدتنا كانوا يؤكدون أن هذه الأخيرة جزء من تمام الأولى ؛ وبهذا اراحوا أنفسهم واعتبروه تبريرا لفعل الخير بوجه عام .

لهذا ، لم يكن أحد فى بلدتنا أو فى العبّ كله يتوقع أن أبويا الشيخ عبد المعطى ابو حسين القزاز ينتهى هذه النهاية الفاجعة ؛ بل لم يكن ليرضاها له أحد على الإطلاق . ذلك أن أبو الشيخ عبد المعطى أبو حسين القزاز قد قتله أشباه الرجال فى غفلة من الزمن فى فصل هزلى لايقل خرقا ولا طرافة عن فصوله الهازلة التى طالما افتتن بتدبيرها والقيام بتنفيذها بنفسه : كان بكرى خفير التفتيش الغلبان المكسور الجناح قد اشتكى له من خليل البقال ، الذى دأب على مغازلة امرأته الجميلة واغرائها بارتكاب الفحشاء معه أو تطلق نفسها من بكرى الشحويت . وكان أبويا الشيخ عبد المعطى يعرف أن وهيبة زوجة بكرى امرأة جميلة بالفعل وتساوى رقبة عشرة مثل بكرى وخليل معا ؛ هكذا يقول له دون حياء ، لكن هذه نقرة وهذه نقرة ، الحق حق ، ونجاسة الذيل سبة للبلدة كلها . وهكذا أقسم أبويا الشيخ عبد المعطى لبكرى خفير التفتيش أن يجعل خليل البقال يتوب عن هذا الفعل على يديه توبة نصوحا ، ليجعله يفقد الخلفة ويصبح هو والمرأة سواء . وبعد منتصف الليل ترك جلاسه الساهرين معه على ذمة أن يفعل مثلما تفعل الناس ، ويستنجى ويتوضأ لصلاة الفجر ؛ ثم دخل الدار ، ثم تسلل من الباب الخلفى المطل على الغيطان ، بعد أن لف جسده بالملس الحريمى ولثم وجهه بالطرحة ، وزرق فى الحوارى الموصلة لدار خليل البقال الجديدة المبنية بالطوب الأحمر على شاطىء مصرف نمرة تسعة . وتحت شباك الحجرة التى ينام فيها خليل كمن أبويا عبد المعطى

حتى رأى خليل البقال قادما بعد تشطيب الدكان يتخبط فى الظلام يدوس فوق الكلاب النائمة . ناداه فى همس وغنج : «س خليل ! س خليل !» . ففزع خليل وبصق فى عبّه : «بسم الله الرحمن الرحيم ! مين ؟ !» . .

ــ «هش ش ش ! وطى صوتك ياسى خليل ! متخافش دانا وهيبة ! جوزى بايت فى التفتيش الليلة وبكره وبعد بكره ! الدار خالية وأمان ! تعال ورايا !» . .

ومضى أبويا الشيخ عبد المعطى كشبح يتقصع فى الظلام ويطرقع اللبانة فى فمه ــ كإحدى أبرز سمات وهيبة ــ ويطرقع بالشبشب فى كعبيه ، ويكاد لبراعته فى التمثيل والتقليد يكون وهيبة بذات نفسها بمشيتها المعجبانية المعروفة . ومن خلفه مضى خليل البقال يتراقص من الفرح والغبطة لاهث الأنفاس خشية أن يتوه الشبح من عينيه بين أحراش الحلفاء وأعواد التيل والبوص وشجر الجزورين ؛ حيث اخترق أبويا الشيخ عبد المعطى ، دروبا مختصرة تخترق غيطانا وحدائق وتعبر قنوات ، تجنبا للخوض فى حوارى وسط البلد حتى لايراهما أحد ؛ مما ضاعف من مصداقية الملعوب ، حيث قد وقر فى ذهن خليل البقال أن المرأة اللعوب جادة فى دعوته والوصول به إلى دارها فى أطراف البلدة من الناحية القبلية .

الذى لم يكن يعلمه أبويا عبد المعطى أن وهيبة كانت قد تواعدت بالفعل مع خليل البقال ولكن بالإشارة فحسب ؛ إذ كانت فى دكانه فى الضحى تشترى شريطا للمبة الجاز نمرة خمسة وذكرت له أن بكرى يبيت الليلة فى التفتيش فى حراسة ماكينة الرى ، وأنها تخشى المبيت وحدها فى الظلام ، ولهذا جاءت تطلب شريطا للمصباح ، فأعطاها الشريط بالمجان ، ونخبة من فصوص اللبان النتاية ، وحفنة من اللب والسودانى للتسلية ، وشريحة من الحلاوة الطحينية . ولم تكن المسكينة تعرف أن زوجها بكرى المكار قد أوهمها بأنه سيبيت فى التفتيش لكى يفاجئها فى الليل ؛ فبعد أذان العشاء صفرت عليها الدار ، ورسم لها ضوء المصباح على الحائط أشباحا من المخاوف ، فتذكرت أن خليل البقال وهو يغمزها بالهدايا قال لها : «يمكن أفوت أشرب الشاى معاكى !» ؛ فردت عليه قائلة : «تشرف ! البيت بيتك !» لأنها كانت واثقة أن خليل البقال لايمكن أن تواتيه الجرأة على فعل شىء كهذا ، وواثقة أن ردها هذا مجرد وأجب كلامى لا أكثر ولا أقل ؛ إلا أنها استعادت ضغطة يد خليل على يدها ، والشبق المجنون فى عينيه ، والحرارة الواثقة فى صوته ، فاقشعر بدنها ، فخشيت أن يركب خليل عقله فيفعلها ويجىء وتكون الفضيحة ، استعادت شريط خليل من يوم مابدا يعاكسها فتمثل لها شيطانا مجنونا يمكن أن يفعل أى شىء لينام معها بأى شكل ؛ فرأت أن أسلم شىء تفعله أن تقوم الآن فتذهب لتنام مع أمها العجوز الوحدانية فى دارها فى عزبة العبيد ؛ فسحبت الملس فتلفعت به وانطلقت مهرولة إلى هناك . قرب منتصف الليل آن لبكرى أن يفاجىء زوجه ويقطع دابر الشك من نفسه بعد أن فاحت الرائحة فى البلدة ووصلت إليه الأخبار من شهود العيان تؤكد رؤيتهم لوهيبة مختلية بخليل فى ركن قصى من دكانه . كانت ركبه سائبة وقلبه يتفزز من موضعه كلما اقترب من داره ، وبندقية التفتيش تهتز على كتفه فيشدد قبضته على حزامها . فتح الدار فلم يجد زوجه ، فركبه الجنون . سأل الجيران فردا فردا فلم يجد لها أثر عندهم ؛ وأخبره طفل صغير أنه شاهدها واقفة مع خليل البقال عند داره . قرر أن يعاجلهما من أقصر طريق ، أن يخرم من المزارع ليكون فى مواجهة الدار مباشرة ، نفس

الدروب التى سلكها أبويا الشيخ عبد المعطى وهو متنكر فى زى الندامة . كان أبويا الشيخ عبد المعطى ينوى تتويه خليل وتعذيبه فى الغيطان والمصارف بقية الليل حتى يمسخره ويربى له الخفيف ، فجعل يموه على خليل البقال كى يوقعه فى معجنة بشعة على مشارف دار بكرى ، إذ أن الخريجية قد تزحوا كنائف الجامع الكبير منذ ثلاثة أيام فقط فملئوا بالخراء بركة عريضة جافة حتى سووها بالأرض وتركوها لتجففها الشمس فجففت سطحها فحسب . كانت الخطة ان يتركه غارقا فى الخراء حتى أذنيه ويرجع إلى جلاسه على المصطبة كى يستمع معهم إلى صراخ خليل طالبا النجدة بعدما تعيية الحيل .

ولم يكن قد بقى على المعجنة سوى خطوات قليلة حينما لمح ابويا الشيخ عبد المعطى شبح خفير ببندقية معلقة فى كتفه يمشى بانفعال والشرر يتطاير من وقع قدميه على الأرض . حاول ان يدارى نفسه فى جزورينة قريبة . إلا ان الخفير لمحه ، فتتبعه متلصصا ، فإذا بشبح خليل البقال يظهر لاهثا فى البحث عن شبح وهيبة الذى احتجب بالجزورنية ، فصار يهمس مناديا بصوت متهدج : «وهيبة ! رحتى فين يا وهيبة ؟» واتجه إلى الجزورينة ملتحما بشبح وهيبه . حينئذ صرخ فيه بكرى : «استنى عندك يا أبو ديل نجس» . وكان خليل قد امسك بطرف الملس وجذب شبح وهيبة يريد احتضانها حينما رن الصوت فزلزله . ما كاد بكرى يرى الملس الأسود ينسلخ عن جذع الجزوروينة حتى صرخ : «آه يافاجرة !» ، ولم يدر إلا والبندقية قد قفزت مستقرة بين يديه ، واحكمت النشان وافرغت فى الشبحين كل رصاصها فسقطا فوق بعضهما على الأرض جثة واحدة متداخلة الأطراف مختلطة الدماء .

قرب العصر صدر التصريح بالدفن . كان يوما عصيبا مؤلما على عائلتنا كلها . ركبهم الذهول حتى عجزوا عن البكاء وعن فعل اى شىء ، بل انعقدت السنتهم فى حلوقهم وعلاهم الشحوب والحيرة فصاروا كالبلهاء الخرس يتخبطون فى المهانة والخزى . لم يكن فى الوقت متسع لحمل الجثة إلى الدار . كان لابد من التعجيل بالدفن كيفما اتفق ورجال البلدة كلهم فى عز موسم الشغل فى الحقول البعيدة .

اقرب مكان يصلح لتغسيل الجثة وتكفينها وإقامة الصلاة عليها هو جامع سيدنا هارون ، ذلك المسجد العتيق البالغ من العمر خمس مئات من السنين كما هو ثابت فى لوحة منبره العتيق يقع فى مكان معزول وحده خارج مبانى البلدة فى بقعة متاخمة للمقابر — فمع انه افخم مسجد، فى البلدة حيث طراز البناء وطول المئذنة وضخامة قبة الضريح إلا انه كان يبدو كالمنبوذ المكفهر ؛ لايؤمه للصلاة إلا مجموعة قليلة جدا من مجانيب الطرق الصوفية والدراويش حيث

يتيح لهم فرصة الاختلاء بانفسهم لوقت طويل ، انجذابا إلى سيدنا هلرون ؛ ذلك الولى الزاهد الذى اقام لنفسه خلوة فى هذا المكان منذ ذلك التاريخ البعيد ، فلما مات دفن فيها ؛ فبعد دفنه زار بعض الموسرين فى المنام وطالبهم ببناء مسجد له ، فامتثلوا على الفور فاقاموا هذا المسجد حول الضريح وصرفوا عليه مبالغ طائلة لكى يجعلوا منه تحفة نادرة ؛ إلا انه قد احيط بالشؤم من اول يوم ، حيث سقط من على سقالاته اثناء البناء ثلاثة من الفواعلية فماتوا ، وحدث خطا هندسى فى بكية البوابة القبلية فسقطت بعد عامين من بنائه على بعض من كانوا نائمين فى ظله

فماتوا . وإبان بنائه واكتماله حلت بالبلدة غزوات من عسكر من ملل كثيرة نهبت وهتكت وسفكت وخربت ؛ فكان أن هجره الناس هجرانا شبه تام ؛ فخيمت عليه سحابة من الكآبة والمهابة والرهبة ؛ وكان مع ذلك يبدو للقادمين من الطرق الزراعية شيئا جميلا ثمينا يضفى على بلدتنا عراقة وابهة ، خاصة انه محاط بخلفية من ابراج الحمام كالقوس يكاد يحتويه فى حضنه . وكانت قبة الضريح والمئذنة تغوصان فى احشاء الأبراج يلتحقان بها كانهما المركز المتميز الذى تتفرع عنه هذه الأبراج البيضاء المستطيلة الشامخة بعشرات المئات من العيون المفتوحة فى تشكيلات عديدة . أجيال لاحصر لها من الحمام تربت وتعلمت الطيران فوق هذه المئذنة وهذه القبة حتى استوطنتها باعداد مهولة . أبدع مشهد فى بلدتنا على الإطلاق هو قوس الأبراج وفى قلبه الجامع كخاتم يحيط بحجره الكريم .

عندما شرعوا يغسلون الجثمان فوق الضرابية فى الميضاة كان الحزن قد وصل بأبى إلى منتهاه ، حتى سمعته يهذى بالكلام لأول مرة منذ جاءنا الخبر المشئوم . الحزن لم يكن بسبب الموت فحسب ، ولا للطريقة البشعة السخيفة التى تم بها الموت ، إنما لاكتمال الشؤم الفاجع ، بان يتم تغسيل الجثمان والخروج به من هذا المكان المشئوم خرجة لاتليق ابدا بسمعة عائلتنا ولابقدر ابويا عبد المعطى بالذات وهو نار على علم فى العب كله ؛ فكيف يخرج هكذا فى يوم خلت فيه البلدة تماما من الرجال ! وكان ابى ينظر إلى الذين يؤدون صلاة الجنازة فيجدهم يعدون على اصابع اليدين ؛ فينكس رأسه فى الأرض محمر الخدين متهدل الملامح كالمضروب على وجهه بنعل جزمة قديمة ..

وما كاد النعش ينتصب واقفا فى صحن المسجد غير المسقوف حتى انهالت عليه اسراب الحمام بغزارة كالمطر ، تسقط فوقه جماعات جماعات ، تساقط الفاكهة الناضجة من افرع الشجرة فى مظاهرة شديدة الصخب من صفق اجنحة ورفرفة وهديل . ما إن ينطلق سرب حتى يحط بدلا منه اسراب تحتل كل بقعة فى خشب النعش وفوق غطاء الجثمان ، كأنها اكتشفت لعبة جديدة مثيرة مبهجة . والفقيه الذى أمَّ صلاة الجناز راح يرفع صوته ليغطى على لغط الحمام ؛ والمصلون ملخومون متوترون يدفعون عن وجوههم رفرفة الأجنحة ويختلجون من اندفاعها أمام وجوههم مباشرة . وحتى بعد ان انتهت الصلاة وتقدم الرجال لحمل النعش لم يجفل الحمام ، بل ظل فى مكانه منكمشا انكماشا وادعا إذ يرى نفسه يرتفع بارتفاع النعش فوق الأكتاف . ويهتز النعش بشدة إثر اندفاع سرب على حين غرة ليحتل مكانه سرب آخر . وإذ خرج الموكب الصغير من البوابة القبلية وانعطف على الطريق المؤدى إلى المقابر كان ثمة نعش يتهادى وسط حوالى عشرين رجلا تتسع المسافات بينهم ؛ فكانهم أعمدة قامت فوقها خيمة عريضة هائلة من اجنحة الحمام ترفرف صاخبة مزغردة صاعدة هابطة فى تشكيلات تنسلخ من بعضها لتدور حول بعضها لتعود فتتلاحم تتداخل تتشاكل تملأ الفضاء بنتف غزيرة بيضاء من الريش كالقطن المندوف . وصارت الخيمة تتسع وتمتد لتلتحق بالمقابر المقامة على مرتفع جبلى ، فتختفى الأشباح الصاعدة شيئا فشيئا يخفيها ذيل رداء شديد البياض ؛ فيما يرتفع النعش بغطائه الأبيض فكانه المنطاد يسبح فى السماء معلقابمظلته بحبال خفية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجديد اللغة شرط الإبداع

لما اكن كل فكر ، قديم أو جديد ، مقلد أو مبدع ، تعبيراً وإيصالاً ؛ فإن اللغة هي الطريق إلى الانتقال من الداخل إلى الخارج ، ومن المعنى إلى الصوت ، ومن الفكر إلى الواقع ، ومن الأنا إلى الآخرين . واللغة كما قال القدماء ثوب الفكر وعن طريق الثوب يمكن النفور من الشخص أو الإقبال عليه ، عدم إدراكه أو الانتباه إليه . وكما قال القدماء أيضا صلة اللفظ بالمعنى صلة البدن بالنفس ؛ فلا تُرى النفس بدون بدن وكذلك لا يفهم المعنى إلا من خلال اللفظ . اللفظ تجسُّد للمعنى وتحقُّق عيني له .

واللغة مجموعة من الألفاظ قبل أن تكون جملا وتراكيب . اللفظ هو الوحدة الأولى التي منها تتركب القضايا . اللفظ بداية اللغة وأساسها الأول . الألفاظ أشبه بسنون ترس يتحرك بها وتحرك غيره من التروس عن طريق أسنانها ، أي عن طريق الألفاظ . والمعنى المحرك للترس ، والترس لا يتحرك ويحرك غيره إلا بالألفاظ وبلغة التشبيه أيضا ، الألفاظ هي أطراف البدن ، والمعنى القلب فيه . والمعنى دون ألفاظ كقلب بلا أطراف .

والاختلاف في اللغة هو أحد أسباب الخلاف السائد بين الاتجاهات الفكرية الأساسية في الأمة : السلفية والعلمانية . الفكر السلفي يستعمل لغة بعينها ولا يمكنه التنازل عنها اللغة أخرى بديلة حتى لو أدت نفس المعاني . فاللغة شرعية ، والألفاظ فقهية ، والتحرير الشرعي واجب ولا بديل عنه . بل يمكن القول إنه أصبح أسير لغته التي أبدعها سلفا في ظروف خاصة قد تشبه الظروف الحالية ، والتي تتمثل في كلتا اللحظتين التاريخيتين : الثالث الهجري القديم أيام ابن حنبل ، مؤسس السلفية الأول : وأول القرن السادس عشر أي أواخر القرن العشرين أيام الحركة السلفية الحالية منذ محمد بن عبد الوهاب ورشيد رضا في الأولى صورتها الأولى ؛ أو الجماعات الإسلامية الحالية ، جماعة الجهاد

مثلا فى صورتها الثانية . فقد كانت السلفية الأولى والثانية ردَّ فعل على مظاهر التغريب اليونانى الأول والتغريب الأوربى الثانى ، فكل خطاب به القرآن والسنة ، والله والرسول ، والشرع والدين ، والحلال والحرام ، والدنيا والآخرة ، والنبوة والمعاد ، والإيمان والعمل ... الخ ، فهو خطاب دينى شرعى . وكل خطاب فيه الحرية والديموقراطية ، والشعب والدولة والوطن والمواطن ، والقانون والدستور ، والمجتمع والطبقة ، والتقدم والتنمية والتطور والتغير ، والعقل والعلم ... الخ ، فهو خطاب علمانى .

ويكون السؤال بالنسبة للمبدع مفكرا وسياسيا هو : هل هناك فرق بين شعارات الحركة السلفية ، كما مثلتها جماعة الإخوان المسلمين ؛ ونداءات الحركة الوطنية التقليدية ، كما عرفناهما فى تاريخنا السياسى المعاصر ؟ مالفرق بين (الله زعيمنا) و (الشعب هو المعلم والقائد والملهم) بين (الحاكمية لله) و (الحاكمية للشعب) ، بين (القرآن دستورنا) و (الحكم للدستور) بين (الرسول قدوتنا) و (البطل صانع التاريخ) بين الجهاد فى سبيل الله أسمى أمانينا) و (الكفاح من اجل الشعب) أو (النضال فى سبيل الطبقة العاملة) ، بين (تطبيق الشريعة) و (الالتزام بالقانون) ... المعنى واحد واللغة مختلفة المقصد واحد واللغة متباينة ، وبدلا من الاتفاق على الأهداف والمقاصد يتم الاختلاف والتباين إلى حد الفرقة من أجل اللغة (١)

ولما كانت المعانى مرتبطة بالأشياء والأشياء متغيرة فإن المعانى تتغير تبعا لتغير الأشياء . وبالتالى تتغير أيضا رؤى العالم نظراً لاتساع الإدراك وتغير المنظور . ولما كانت المعانى متغيرة بتغير الأشياء روؤاها فإن الألفاظ بدورها تتغير بتغير المعانى . والمعانى المتجددة تفرض ألفاظا متجددة بعد أن تضيق عليها الألفاظ القديمة حتى تتشقق هذه الألفاظ فتصبح المعانى عارية من أى ثوب ، وتفرض ألفاظا جديدة أشبه بتغيير الثعبان كلما كبر لجلده القديم الذى أصبح عاجزا عن احتواء نماء الجسم وتجدد الحياة .

وكما يفرض الشىء الجديدُ المعنى الجديد ، يفرض المعنى الجديدُ اللفظ الجديد ، فإن اللفظ الجديد يوحى بدوره بمعان جديدة تضاف إلى المعانى القديمة ويبعث على رؤية أشياء جديدة بالإضافة إلى الأشياء القديمة هناك إذن جدل دائرى بين اللفظ والمعنى والشىء . الشىء يتغير فيفرض معانى جديدة له ، وهى تفرض بدورها ألفاظا جديدة قادرة على التعبير عن المعانى الجديدة للأشياء المتغيرة . وفى نفس الوقت ، اللفظ يتغير فيفتح آفاقا أوسع وأرحب ، ويوحى بمعان جديدة بالإضافة إلى المعانى الجديدة الناتجة عن تغير الأشياء . وفى نفس الوقت تشير هذه الآفاق الجديدة إلى عوالم أخرى كانت غائبة عن الألفاظ القديمة . جدل اللفظ والمعنى والشىء جدل مزدوج من الشىء إلى المعنى إلى اللفظ ، عندما تفرض الحياة المتجددة نفسها على الألفاظ كما يفرض الجسد النامى تطوره الجديد على الثوب الضيق القديم . ومن اللفظ إلى المعنى إلى الشىء ، عندما يفرض اللفظ الجديد نفسه فيوحى بمعان جديدة لم تكن موجودة مباشرة فى اللفظ القديم ، ويتجه نحو عوالم جديدة كانت محاصرة فى اللفظ القديم . وإذا كان المعنى متوسطا فى كلتا الحالتين فإن الجدل يكون مرة من الشىء إلى اللفظ ، ومرة من اللفظ إلى الشىء ،فالحركة تأتى أولا من الواقع وثانيا من اللغة ، من الحياة أولا ومن الألفاظ ثانيا . وتلك هى حياة الألفاظ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا طبقنا هذه الافتراضات العامة عن جدل اللفظ والمعنى والشيء على حياتنا الفكرية المعاصرة لمعرفة طرق الإبداع فيها وشروطه : نجد أن ألفاظنا القديمة التى نستعملها فى التعبير عما نشعر به ونفكر فيه ، وفى التداول والتخاطب والتراسل ، هى إما إلهية دينية عقائدية غيبية مثل « الله » ، والرسول « الدين » ، « الإيمان » . « الجنة » ، « النار » كما هو الحال فى علم أصول الدين ، أو تشريعته قانونية إلزامية مثل الحلال « الحرام » « الحكم » ، الشريعة . كما هو الحال فى علم الفقه أو أخلاقية سلبية مثل « الصبر» ، « الرضا » « التوكل » كما هو الحال فى علوم التصوف ، أو صورية ميتافيزيقية مجردة مثل « العلة الأولى » ، « الجوهر الفرد » « واجب الوجود » ، « الصورة المحضة » ، « العقل الفعّال » كما هو الحال فى علوم الحكمة ، وهى ألفاظ لم تعد قادرة على التعبير عن المعانى المتجددة وظروف العصر المتغيرة . فقد اختلف العصر وتغيرت الظروف ولم يعد الزمان هو الزمان . تغيرت الثقافة وتعدّل توازن القوى ، وتبدل نظام العالم . هى ألفاظ لا يفهمها اصطلاحا إلا المتخصصون فى التراث القديم. يفهم بعضا منها الناس لأنها ترسبت فى الثقافة الشعبية وأصبحت جزءا من التفكير اليومى والممارسة العملية . وأصبحت موضع خلاف بين من يتمسك بها ويغلّف بها نفسه ، والحياة تتسرب من بين أصابعه لا يستطيع إيقافها ، وبين من ينفر منها ويحاول إيجاد ألفاظ جديدة تعبر عن المعانى المتجددة بصرف النظر عن اتصالها أو انفصالها عن الألفاظ والمعانى القديمة .

تفقد هذه الألفاظ القديمة قدرتها على التعبير والإيصال لأنها أصبحت مشحونة بما يضادّها من معان وما تشير إليه من موضوعات . وذلك مثل لفظ « الدين » الذى يعنى الآن العقائد والشعائر أكثر مما يعنى الحرية والعدالة ، ولفظ « الله » الذى أصبح يفيد التشبيه بل والتجسيم أكثر مما يفيد التنزيه ، وكذلك لفظ « الشريعة » الذى أصبح يفيد معنى التحريم والقيد والمنع والحرمان والفرض والكره والإجبار ومنع الحريات والقهر والقسوة أكثر مما يفيد معانى الانطلاق والطبيعة والإشباع والحقوق المكتسبة والتلقائية والتحرر والاختيار الحر والرفض والثورة على الظلم والرحمة وحقوق الإنسان وحتى الشعوب . لقد فقد اللفظ القديم معانى الاشتقاقى بل والاصطلاحى والعرفى وأصبح أسير المعنى الشائع الذى نبته الثقافة الشعبية والعادات والأعراف والتقاليد ، وماروجت له أجهزة الإعلام ، مّما يضاد المعنى الاصطلاحى والمعنى العرفى القديم الذى كان يفيده اللفظ أولا : فلفظ « الصلاة » لا يعنى مجرد حركة الجسد بل السجود والارتقاع ولفظ الزكاة ، لا يعني الصدقة والتبرع الكمى بل يعنى النماء والزيادة .

فلما تقوقعت الألفاظ القديمة على ذواتها وانجرف تيار الحياة بعيدا عنها ، وأصبحت فارغة من غير مضمون ؛ ظهرت ألفاظ أخرى جديدة أقرب إلى تيار الحياة المتجدد وأكثر تعبيرا عنه ، سياسية اجتماعية فى معظمها لأن العصر هو عصر السياسة . وإذا كان الإنسان حيوانا ناطقا عند القدماء وحيوانا متديناً عند المتوسطين ، فإنه حيوان سياسى عند المحدثين . فسرت لدى المثقفين منا ، خاصة لدى الشباب مجموعة جديدة من الألفاظ مثل الأيديولوجية . والتقدم والتنمية والتطور ، والحرية ، والديموقراطية والشعب والطبقة والكفاح ، والمواطن والدولة ، والمساواة والعدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان لتستهوى النخبة وتجند الشباب وتثير السلطات فتنقسم الثقافة الوطنية إلى قسمين بسبب الألفاظ : قسم قديم

يستعمل الألفاظ الصورية القديمة ، وقسم جديدة يستعمل الألفاظ ذات المضمون الجديد ، ثم تنقسم الأمة إلى فريقين : فريق محافظ يستمسك بالألفاظ القديمة تمكسه بالكتاب والسنة ، وفريق تقدمي يتمسك بروح العصر وبمقتضيات الحداثة . ويتحول كل فريق إلى حزب سياسى كل منهما يريد الحصول على السلطة ، الأول لتطبيق الشريعة وإقامة حكم الله ، والثانى لتطبيق الديموقراطية أو الاشتراكية أو القومية دفاعا عن حرية الفرد أو العدالة الاجتماعية أو وحدة الأمة .

ولا يعنى ذلك انقسام الألفاظ كلها إلى هذين النوعين المتباعدين المتخاصمين : الألفاظ القديمة والألفاظ الجديدة ، فهناك قسم ثالث يجمع بين القديم والجديد مثل ألفاظ : علم ، وأصل ، وحس ، وعقل ، ودليل ، وبرهان ، وعالم ، وكون ، وحركة ، وزمان ، ومكان ، وإنسان ... الخ . وتختلف نسبة هذه الألفاظ فى العلوم القديمة ، فهى أكثر فى علوم الحكمة وفى علوم التصوف وأقل فى علم أصول الفقه وعلم أصول الدين ، فعلوم الحكمة أكثر العلوم ابتعادا عن الألفاظ التقليدية وعلم أصول الدين أكثر العلوم اقترابا منها . وهذا ما يفسر العداء بين الحكماء والمتكلمين ، هذه المجموعة الثالثة هى التى تدل على آخر ما وصلت إليه العلوم القديمة من قدرة على التنظير وصياغة للخطاب العقلى الشامل .

والتحدى أمام الإبداع الفكرى الآن هو الآتى : كيف يمكن تغيير الألفاظ القديمة إلى ألفاظ جديدة تعبر عن المعانى القديمة المتجددة فى ظروف تاريخية متغيرة ؟ كيف يمكن إعادة الوحدة إلى الثقافة الوطنية والجمع بين القديم والجديد ، والتوحيد بين فريقى الأمة والمصالحة بين الإخوة الأعداء ؟

وللإجابة على هذا السؤال يمكن إعطاء أمثلة عديدة من العلوم الإسلامية الأربعة القديمة : علم أصول الدين وعلم أصول الفقه وعلوم التصوف ، وعلوم الحكمة ، طبقا لدرجة كل منها فى استعمال الألفاظ التقليدية ابتداء من الأكثر استعمالا مثل علم أصول الدين ؛ إلى الأقل استعمالا مثل علوم الحكمة .

ففى علم أصول الدين « لفظ » دين » نفسه لفظ قديم أصبح مشحونا بمعانى العقيدة والغيبيات والجنة والنار والملائكة والشياطين وعذاب القبر ونعيمه ومنكر ونكير ، والصراط والميزان والحوض ، والجنة والنار ، والعذاب والعقاب ، والأنبياء والمعجزات والرسل والكتب المقدسة ، مما يجعله لا يجذب إليه أحدا من المتحمسين لقضايا الأمة ، أو من العقلانيين،فهو ينفر هؤلاء من الدين ، فتتكرر التجربة . الغربية مع الدين : المسيحية نموذجا ، عندما نفسر منها الوعى الأوربى وهو فى بداية نهضته الحديثة . فنظراً لانحسار العقلانية عبر التاريخ منذ قضاء الغزالى على العلوم العقلية ودعوته إلى علوم التصوف وازدواجها بالأشعرية ؛ تقوقع الدين على ذاته وتقلص فى الغيبيات ، حتى انعزل عن الحياة ، إلى أن جاءت الحركات الإصلاحية الحديثة لتعيد إليه مافقد .

أصبح لفظ « الدين » أحادى المعنى يصدق على الغيبيات أكثر مما يصدق على العقليات . وكان التنزيه والعقل وحرية الاختيار والعقد والبيعة والاختيار ووحدة القول والعمل ليست من الدين فى شىء . فإذا ما جاء التغريب ليؤكد هذا المعنى المتقلص للفظ « الدين » ، الوارد من التجربة الغربية مع المسيحية بالإضافة إلى الارتكان الطبيعى والكسل الذهنى والوهن الإرادى ؛ يفقد لفظ « الدين » معناه ويصبح غير قادر على التعبير عن معانى التجدد التى كانت عالقة به أولا ، فسقطت ولم

يتجدد غيرها ؛ فتجددت الحياة بعيدا عن اللفظ المنزوى فى بطون المتون القديمة والمطمور فى الثقافة الشعبية المكتسبة . إنما اللفظ الأكثر دلالة على معنى الدين هو « لفظ ، الأيديولوجية » لأن الإسلام عقيدة تنبع منها شريعة ، تصور يصدر عنه نظام، نظرية فى الاقتصاد والسياسة والاجتماع والقانون والأخلاق تتحول إلى أساليب حياة للأفراد ونظم حكم للجماعات . ولفظة « الأيديولوجية » أكثر استهواء للشباب وللنخبة وأكثر تعبيرا عن روح العصر ، والصراع الايديولوجى فيه . صحيح أنها أعجمية معربة ولكنها مثل ألفاظ القدماء المعربة : موسيقى وفلسفة وأنثولوجيا وسفسطة . وهى أكثر تعبيرا عن المضمون القديم والجديد فى آن واحد ، للفظ « الدين » .

وقد أصبح لفظ « الله » نفسه مشحونا بمعان قد تخالف ذاته التى لا يعلم كنهها أحد . فهو الذى ليس كمثله شىء . وكل ما خطر بالبال فالله خلافه . ولكن فى الاستعمال الشائع وفى العرف الاجتماعى وفى البيئة الثقافية ، وحُدنا بين الله وتصوراتنا له فوقعنا فى التشبيه . وضاع التنزيه الذى لا نعيه من عبارة « سبحانه وتعالى » ومن آية « تعالى الله عما يصفون » ودون أن ندرى معنى التعالى الذى نردده ونكرره أيضا بلا فهم أو تدبر . فالله لا يمكن تصوره لأن التصور وضْع له فى حدود الذهن . والله لا حدود له . ولا يمكن حده لأن الحدّ التام يحتاج إلى جنس قريب وفصل بعيد والله لا نوع له ولا جنس له ولافصل ولا خاصة له ولا عرض عام له ، لأنه جنس الأجناس ، ونوع الأنواع ، وفصل الفصول ، وخاصة الخواص وعرض الأعراض . وبالتالى لا يمكن أن يكون لفظ « الله » لفظا موضوعا فى قضية لأنه لا محمول له ولا يمكن التعبير عنه فى ألفاظ لأن الألفاظ مخلوقه من صنع البشر والله قديم أزلى . ولا يمكن التعبير عنه بصورة ذهنية فالصورة متغيرة طبقا للثقافات ومستوى التعبير الفنى وطبقا للحاجات . فإذا كان لفظ الله يفيد المثل الأعلى أو أعز ما لدى الإنسان وأغلى ما فى النفس فإنه يفيد معانى الحرية عند السجين ، والخبز عند الجائع والماء عند العطشان والعدل عند المظلوم والكساء عند العارى والمأوى عند اللاجىء والوطن عند الشريد ، والأرض عند المحتل . ولا يمكن التفكير فيه لأنه ليس موضوعا للتفكير لا قبليا ، ولا بعديا ، ولا عقليا ، ولا حسّيا ، لأنه دافع على العمل ، ومعيار للسلوك ، توجه فى العالم ، وتفكر فى آثارة وآياته من أجل السيطرة على الطبيعة الخلاقة فى الأرض هو الوعى الخالص كما قال الحكماء والفلاسفة الصورة المحضة والعلة الأولى والعقل الأول . هو الإنسان الكامل أو المثل الأعلى كما قال الصوفية . وهو الشارع عند علماء أصول الفقه . والله محبة كما يقول إخواننا الأقباط . كلها تشبيهات قياسا للغائب على الشاهد .

ويمكن أن يقال نفس الشىء مع لفظ العقيدة أو الإيمان فالعقيدة فى المعنى الشائع تعنى الإيمان المسبق بشىء ما دون برهان أو دليل سابق على العقيدة كشرط للإيمان ، يمكن فقط إيجاد دليل بعدى على صحة العقيدة بعد الإيمان بها ودون أن يكون ضروريا لإثبات هذه الصحة ، ولا لزوم لهذا الدليل إلا لحجاج الخصوم فى حين أنه فى المعنى الاصطلاحى . المفقود . ما لا دليل عليه يجب نفيه . والنظر هو أول الواجبات إيمان المقلد لا يجوز والتقليد ليس مصدرا من مصادر العلم بل هو نفى له . لذلك كان اللفظ الجديد الذى يدل على هذا المعنى المعاصر هو النظرية أو « التصور للعالم » أو « الأساس النظرى » أو « الفكر » . فالنظرية لا تكون كذلك إلا بدليل .

والتصور للعالم أو الأساس النظرى هو معيار السلوك وهو الوظيفة الأساسية للعقيدة . والفكر مقدمة العمل كما أن العقيدة مقدمة للشريعة .

ويمكن أخذ أمثلة أخرى من علم أصول الفقه ، ففى باب الأحكام الشرعية الخمسة لفظ « الواجب » أو « الفرض » يفيد معنى الإلزام الخارجى والقهر والإجبار والطاعة فى عصر يعانى من جميع أنواع الضغط والجبر الخارجى ويتوق إلى الاختيار الحرّ ويرغب فى الثورة والتمرد . ومن هنا فإن لفظ « الإلزام الذاتى » أو الضرورة الباطنية يكون أفضل لأنه نابع من الذات ومن الاختيار الحر ، ويفيد ازدهار الطبيعة ويبرز إمكانات إبداعاتها . وكذلك لفظ « حرام » فإنه يفيد المنع والإبعاد والإزاحة والتحذير فى عصر كله محرمات لا يجوز فيه لأحد أن يقترب مما يريد حتى ولو كان حقا . وبالتالى فإن لفظ « منفّر » أو ما تعافه النفس يجعل الحرام أكثر اقترابا من السلوك الطبيعى ويفيد تقلص الطبيعة وضمورها بل وفناءها ، وكذلك لفظ « الحلال » الذى ما زال يعنى المصرح به طبقا للشرع ، والمسموح به طبقا للقانون فى المعنى العرفى الشائع فى حين أنه يفيد فى المعنى الاصطلاحى ما يندّ عن التشريع ، لذلك كان لفظ « الطبيعى » أفضل . فشريعة الحلال تكمن فى الطبيعة التى لا تفُرض عليها شرعية خارجية . وجود الشىء شرعيته ، والرغبة فيه وجوده والبراءة حكم أصلى . والفطرة صنو الوجود . والوجود شرع ذاته .

وفى باب الأدلة الشرعية الأربعة نجد أن لفظ « الكتاب » ولفظ « السنة » . أيضا قد أصبحا فى العرف الشائع يفيدان معانى تكلست وتحجرت حتى أصبحت ضد المعانى الاصطلاحية وضد تيار الحياة المتجدّد . فالكتاب يفيد فى الاستعمال الشائع كتاب الله الذى يحتوى على كلامه القديم الأزلى المستمدّ من اللوح المحفوظ الذى نزل به جبريل على محمد . وهو معنى يعطى الحد الأقصى دون أن يعطى الحد الأدنى ، يفيد كل ما هو غيبى ويترك كل ما هو عينى .. يضعه فى إطار العقيدة ويخرجه عن نطاق الشريعة . مع أن الكتاب أيضا يفيد الكتاب الحسى الذى بين أيدينا والذى نزل منجما مفرقا طبقا لأسباب النزول والناسخ والمنسوخ . الكتاب بهذا المعنى يشير إلى أولوية الواقع على الفكر . تبدأ الواقعة الاجتماعية أولا كمشكلة تنادى على حل . وتبدأ الحلول من اجتهادات الذهن البشرى ، ويصعب الترجيح والاختيار . فيأتى الوحى مرجحا احد البدائل على الأخرى . ثم يتغير الواقع ويتبدل ، وتتجدد الحياة وتتطور ، فيعاد قياس الشريعة طبقا لهذا الواقع الجديد وتغير الأزمان ، وتحمّل القدرات ، وإمكانية التطبيق . فلفظ « الواقع » هنا يفيد معنى النص ، ويصف حياته أكثر مما يفيده لفظ « الكتاب » فى عصر ازدهرت فيه الواقعية فى الفكر والأدب وأصبح البعد عن الواقع أحد أسباب الأزمات المتتالية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

وكذلك يكن القول فى لفظ « السنة » الذى أصبح يفيد فى المعنى الشعبى الشائع التقليد والاتباع واقتفاء الأثر والحرفية ويدل على ما تحقق فى التاريخ عند « أهل السنة » و « أنصار السنة » . فى حين أن السنة تعنى نموذج التحقق الأول . أول تجربة فى التاريخ لتحويل الوحى إلى دولة والرسالة إلى نظام . فلفظ « النموذج » لايفيد التقليد بالضرورة بل التجربة المثالية الأولى ، التطبيق الأول ، كما هو الحال فى كل الدعوات فى التاريخ خاصة لدى شعوب تعشق دور البطولة فى التاريخ . فالنموذج الحى يفعل فى التاريخ قدر الوقائع المتغيرة ويظل المعيار فى وعى الأمة مثلا أعلى وقاعدة مثلى فى

السلوك خاصة فى لحظات التشتت والتعثر وتضارب المشارب والأهواء .

لقد ضربت الأمثلة على تجديد اللغة كشرط للإبداع ، من التراث الدينى ، لأنه هو الذى شكل وعى الأمة والرافد الرئيسى فى ثقافتها وفيه تقع أكثر الألفاظ مدعاة إلى تجديدها كشرط للإبداع، فى حين استطاعت باقى العلوم الرياضية والطبيعية والإنسانية الصرفة استعمال ألفاظ عقلية علمية وإنسانية منذ البداية ، بعد تحول الدين إلى نسق عقلى والانتهاء من الاعتماد على الحجج النقلية ، فتم الإبداع فيها . لا إبداع حضاريا عندنا يمكن أن يتم إلا من خلال التراث الدينى ، بداية بتجديد اللغة ، حتى يمكن فك الحصار ، حصار الألفاظ القديمة التى أصبحت قيدا على الفكر وحاجزا يمنع تيار الحياة المتجدد من أن يفيض على الفكر حتى يتجدد بتجدده . حدث ذلك فى الإصلاح الدينى وفى عصر النهضة فى بداية الوعى الأوربى إبّان العصور الحديثة .

ليس الأمر مجرد لعبة استبدال لفظ بلفظ ، تلاعبا بالألفاظ وتشدقًا بالحداثة : فاللفظ يوحى بمعنى والمعنى يشير إلى شىء . ليس اللفظ مجرد صورة بلا مضمون بل هو حياة المعنى ، والمعنى روح الشىء . ليس تجديد اللغة كشرط للإبداع مجرد زينة من أجل الاستهواء وجذب الأنظار وادعاء الحداثة والعصرية والتجمل فى عصر ازدهر فيه التغريب والولوع بالجديد وبموضات المذاهب الفكرية خاصة لو كان اللفظ معربا منقولا نقلا صوتيا مثل تكنولوجيا ، ايديولوجيا ، ابستمولوجيا ، انطولوجيا .. الخ ، إنه يرتبط بالقدرة الإبداعية التى تجرف فى لحظة الإبداع الألفاظ القديمة كما يجرف ماء النهر المتدفق الأتربة والأعشاب العالقة . كما يرتبط بالتعبير التلقائى عن الجديد فى المعنى والشىء بعد سكون النهر ورؤية شطآنه المتسعة الجديدة .

ولا يتم التجديد اللغوى كشرط للإبداع بطريق آلى : استبدال لفظ بلفظ ، قطعة قديمة بقطعة غيار جديدة ، بل هى عملية نماء طبيعى تفرض التغير والتجدد . عملية صيرورة داخلية وليست مجرد ثبات خارجى حتى ولو كان فى صورة حركة استبدال . إنها عملية ولادة جديدة يقوم بها المبدع الذى يعانى من قدم الألفاظ وتجدد المعانى وتغير الأشياء وتبدل الأزمان واختلاف العصور، ولا يقوم بها إلا المتخصصون المبدعون لا المتخصصون المهنيون الذين يتساوى أمامهم القديم والجديد ولا تتغاير أمام أعينهم الأشياء ، ولا المبدعون إطلاقا لأنهم لا يملكون التراث اللغوى الجديد الذى يعبر عن المعانى القديمة المتجددة ، حتى يمكن استمرار التواصل الإبداعى على مستوى اللغة بين القدماء والمحدثين .

إن الإبداع لغة . وبقدر ما يكون المبدع مبدعا بقدر ما يخلق لغته متميزا عن لغة القدماء اتصالا وتمايزا . هناك اتصال بين « هايدان » ، « وباخ » ، وفى نفس الوقت تتمايز لغة هايدن عن لغة باخ . وهناك تواصل من لغة هايدن إلى لغة « موزار » ولكن هناك تمايزا واستقلالا للغة « موزار » عن لغة « هايدن » وهناك استمرارية من « موزار » إلى « بيتهوفن» فى سمفونيتيه الأوليين ، ولكن تتمايز لغته بتمايز أسلوبه وتفرده ابتداء من السمفونية الثالثة . وما يحدث فى الموسيقى يحدث فى باقى الفنون ، فى الرسم والتصوير والنحت والزخرفة والعمارة .

فإن قيل : ولم لا يتم تطهير الألفاظ القديمة حتى تؤدى دورها فى التخاطب وفك إسارها من معانيها الشائعة العرفية التى علقت بها عبر التاريخ والثقافات

الشعبية الموروثة بدلا من تجديد اللغة وإدخال لغة جديدة ، بدلا من القديمة فيقع الانفصال فى الثقافة بين ثقافتين قديمة وجديدة ، كما أنه يصعب إسقاط الألفاظ القديمة نظرا لتمسك المحافظين بها حرصا على السلفية وتراث القدماء ؟ والحقيقة أن تطهير الألفاظ القديمة من شوائبها العرفية على مدى التاريخ الذى قد يصل إلى ألف عام تتشابك فيه الحضارات ، يكون أشبه بنطح فى صخر أو تفريغ مياه محيط بكوب . يمكن ذلك نظرا ولكن يتقضى العمر ويضيع الجهد ولا يتغير شىء من شوائب الألفاظ ، والحياة لا تنتظر . وتظل متسربة ومتدفقة من بين الألفاظ القديمة تصوغ ألفاظا جديدة لا صلة لها بالألفاظ القديمة . فينشأ الخصام الثقافى والازدواجية الثقافية ، ويقع التخاصم بين فريقين للأمة إلى حد التخوين والتكفير المتبادلين . بل وإلى حد الاقتتال بالسيف . ومهما تم تطهير الألفاظ من ثقلها العرفى ، فإنها سرعان ما تعود إلى المعانى الشائعة ويضيع الجهد هباء ، وكيف يستطيع جهد مبدع فرد مقاومة المعانى العرفية فى الثقافة الشعبية دون مجهود جماعة باكملها واجهزة إعلام وأحزاب سياسية وقوى اجتماعية ؟ إن اللفظ ليس غاية فى ذاته بل هو مجرد وسيلة للتعبير . وبالتالى فإن تجديد اللغة أقرب إلى المواكبة مع تيار الحياة المتجدد ، معانى وأشياء ، من الحفاظ على اللغة القديمة أو تطهيرها . اللفظ لا يفرض نفسه على المعنى أو الشىء بل المعنى والشىء هما اللذان يفرضان نفسيهما على اللفظ .

إن الإبداع لغة . يبدأ باللغة أى اختيار الألفاظ الأكثر قدرة على التعبير عن المعانى والأشياء الجديدة وينتهى باللغة أى إلى إبداع أسلوب جديد فى التعبير . اللغة الأولى بالمعنى الدقيق، أى مجموعة من الألفاظ تتكون منها العبارات ، واللغة الثانية بالمعنى المجازى وهو توسيع المعنى الأول بحيث يصبح الأسلوب والطريقة سواء بالمعنى الفنى التقليدى : اللغة أداة التعبير فالفن لغة أو بالمعنى الحديث للغة : وهو أنها نسق من العلامات والإشارات والأصوات يقع بها التخاطب والتراسل بين الأفراد ، وفى كلتا الحالتين يكون تجديد اللغة هو أحد شروط الإبداع) (٢) .

---

(١) انظر دراساتنا فى الدين والثورة فى مصر الجزء الثانى اليسار الاسلامى والوحدة الوطنية .
(٢) انظر تحليلاتنا السابقة للغة فى التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم رابعا طرق التجديد ـ منطق التجديد اللغوى ص ١٢٢ ـ ١٥١ المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠

حلمى سالم

المستوصف

أنا فى حاجة إلى أن تكون فى حاجة إلىّ

متى اتخذ قرارى بسقاية النجارين ؟

إنزع « الكومبين » عنى وافتعلْ نبوّةً ،

مخرج بونابرت قال : مخبولة ،

أنت محروم من الحرمان فتمننى لكى أظل قصية ،

ضع الأصابع على توتتين حتى يملأ الليلكىّ

ميدان الماظة ،

ثم اطبخ القسوة فى قدورى ،

قلت لك : اتخذ ركنا لكى أقص مسرى الجنين ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلماذا تكاثر الحقوقيون فى بلادى ؟
كنت مبتلة حينما دق بابى قرندل ،
ونيلى ليس لعجول الصحراء كما قال فرعون الحجازيّين ،
أريدك لك لا لى لى لا لك لى لك لى ،
هنا العملاء مرتاحون وعضلات وركى مرهقة ،
قصفوا الشارع الذى قلت فيه : أحب المُزارع ،
قهوة بغداد أمرة ،
والمراسل يقول : كل شىء طبيعى بمصر ،
سأكتم الفراتين تحت ثوبى
لأن الفواتير طائرة ودمك الوتد ،
فمتى أضرب عن الشحن والتفريغ عمالٌ ؟
مصر عادت شمسك الذهب ،
أفقد كوبرى قصر النيل وجامعة عين شمس
فلا تكف عن كتابة لحمى ،
أنا واقفة تحت نفسى
لا أنتظر غير الوزن والفعل المضارع ،
« رائحة اللحظات » مقسومة على أربعين ،
وأنا أضبط الحياة متلبسة بشمعدانى ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ألا يقتضى عمرى فينالة أحن ؟
نصف إكليل البدن تم فى أوبرا ،
هل فقدنا الطفل ؟
فىّ اندلاع كمّون وفيك جُعل قمح
وفوقنا صلاة أحباش مسوّمين
أريدك لك لى لا لك لى لى لك لا لى ،
أربعاء شاذ ،
ومارس مُدَلّى من سدرة المنتهى ،
موقعة المطبخ ما تزال على الجلد
فائرة بالحداثة والتقوّس :
أرانب خضراء تأكل الرسغين ،
ونمارق مصفوفة على خصر المنوفى ،
أنقذنى الغاز والمبرِّد ،
وكنت بينهما قصاص الحافظين
فروجهم والحافظات .

نافذتان تطلان على المخبر ومحاجر أسمنت / سيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الظل مسيّجة بالظل/ بهارات / فوق الدرج المصباح
ضنين لكن اللمحة نيرة / عنقى حمأ مسنون وقراى
انداحت فى الغرين / كم سربا فوق جبينى ؟ /
شبحان على الحائط وأظافر فى آجر الشرفة / هل
بنجى كلى ؟ كنت معلقة بمفاتيح القدس فصرت معلقة
من رمشى / الليل الرحم / عطوف وطرابيش وسيزا
نبراوى / مدن كذّابات من حركات التصحيح / صقور /
هل أحضرت اللوزات ؟ / القىء قليل هذا الليل / غريب
يلمس فى المفترق غريبا / ماتت أمى فى « المخصوص »
بسرطان المرىء / أنا الضحاكة فى الآصال الهناكة فى

الخِدر/ أستلقى بهدوء المبقورين / أرى رسلا ومجانيق
وجدى يرعى غنما / قنطرة الضالين بها سوس / خذ
قصصى من كيس الأدعية / اسمى فى النص « أناشُ »
وفى الحزب « جميلة » / كيف تنط الحيوانات وقنواتى
مغلقة ؟ / هذى صحراء العلمين / أريد العلقة صاحية /
أنت محدّثة ماهرة / جاء فتى بعد الأخدود / ضعى

الريميل خفيفا والقفطان / الحقنة خاطئة / كيف اختزن
البدن الضامر زلزال لقاح ؟ / هذى أفدنة من قطن فى
الروح ومهر فى الترقوة / السيدة تمر بمدرسة الشهداء /
أنا الغمازة لولا الصندوق الهزازة لولا القيح / اخرج من
أعطافى يا تيس / الأنطاع جهولون / تركز ضوء فوق
مثلث ضوء / هل قلت : انكسرت تجربة العدل ؟ /
خذى الرنجة والنابت / لا أبغى إلا القروى المطبوع /
هل الدنيا فاشلة ؟ / نظف غرفى من حبرك يا
لص / تريد النطفة صاحية / بيتك مثقوب
بالكلافين وشهريات الأمة / سيزول القىء صباحا /
كيف أسير على أربعة والأوتاد بأحشائى ؟ / أنت
ضمير المتكلم / حاذر من تيارات البرد / سلاح الطيران
برىء / كنت أقول : الدمور يعذب مرمرك فخليه
بدرج المكتب / اغطية / صور وجهى ساعة ميم
فى ميم / كاميليا تبكى عازفها وأنا ابكى الميثاق /
دم فى جلباب النوم فهل سيبيعون الشركات
العامة ؟ / نافذتان تطلان على المخبر ومحاجر

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

أسمنت وامرأة أرهف من مديتها ودم / قال
الجراح : الشعر يفتق قفل بويضات محكمة / وجهك
فى الطشت مليك مقتدر / سأعود / قطاعات كاملة
ستجوع / دم منيمشى من أكتوبر حتى الدوران /
بقول طازجة بعد الصحو / دم فوق محفات « الوردية »
عيناك تضيئان من البقع / عصائر فاكهة / شفتاك
المثقلتان تطلان من الدلو النابض / كف وحساء /
دمك على المصنع لألاء / فلماذا تستجمل موتى ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أختصرتك إلى أوقية من قرفة ،
شعرة مشبوكة فى « غزال تحت طاغية »
ما تزال تسند المحاربين ،
هنا غسل الغواية منصوب ،
والحى السادس مختوم بجرس الحدود مدهوس بساقى
أنت زرابى مبثوثة بينما الوعول فى فعلى ،
والليلكى لك لالى لك الليلكى لا لى ،
فكيف أطفأ الحلفاء الجسر ؟

مدرس العلوم قال : البرية أوسع من شرائح المخ ،
أنت منحازة للخرق ،
لكننى لن أعيد إليك نيجاتيف لوثة :
(زغب على راب مجسته ،
فلقتان مظللتان بالصد والحمرة ،
حفر على صعب المسالك حشوه وقد
ازدهار عجيزة ببرلنت)
كنت ترتجفين ساعة البرزخ ،
والجنين ينغل فى « أبجد هوز » ،
قالت مربية : استمسكى بخطوة القزازين ،
لم أشاهد « عشيقة الضابط الفرنسى » ،
لكننى سألمح المصاغ على الطوابق العليا ،
قلت : أربعة أجنة فى خلاء معدنى ،
وخلف هذه المقابض المعقمات خامسهم : مصيرى ،
أمرأة عارية ومنقرع المدمًى هائج ،
وحولهما نجاشيون يصرخون :
أولَك بواغيز حرة وأولَى حنش ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم نكن مبنيين للمجهول حينما اخترنا الفئوس ،
لكن الليلكى لك لا لى لك الليلكى لا لى ،
انفك مجنون ونهداك نونا نسوة مرفوعتان ،
لأن كل كمنجة لبن بحكم جبارين ،
فهل ألَّف الأكراد الجنائز بالهوى ،
أمرغ صدغيَّ فى ن ن بالساحل الشمالى ،
وأصنع نعلفا على نطف تسيل فى :
« شربن من خمرة الأصيل » ،
كنا معلقين فى هلب المبشرين ،
نبنى قبة الأولياء وكرنك الفحش ،
وفوق لحمنا نونان نمروذتان تكمنان
ثم تقفزان على ظهر ابن آوى ،
أرى العربان ينهضون ،
ثلاث طفولات تكبلننى عن طفولة ،
هل عذبتك الحرية ؟
افتحى يديك عن جمرتى لتسقط ،
وأوقفى المقعد الكهربائى ،
لست منتهى الجموع ،
ولست المفرد المؤنث .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح أحمد ابراهيم

أبيض وأسود
فى مترو باريس

١ - « ميرسى .. ميرسى »

كانا يجلسان معا فى منتصف عربة « المترو » . ربما كانا سائحين من سود الولايات المتحدة ، تنم عن ذلك ملابسهما المزايدة على آخر تقليعة فى الهندام ، والسلاسل الذهبية المدلاة على رقبتيهما ، ورثارة تلفهما لافتة للنظر ، ومثيرة للتطلّع المتفحص والمتلصص . ثم تلك الطمانينة وذلك الوثوق .

ولج العربة المتشرد الفرنسى المحترف الذى تطلق عليه كلمة « كلوشار » ، تفوح منه رائحتان كل منهما تزاحم الأخرى بكوعها : رائحة الكحول المتبخِّرة من كل خلية فى جلده ، ورائحة قذارة تتضوع عفونة متنوعة المصادر . خلع المتشرد قبعته العتيقة ومدّها للجالسين فى الصف الأول ، متقدماً أمامه من صف لصف .

بعضهم رمى فى القبعة الممدودة قطعة معدنية تافهة القيمة ، وآخرون ثبتوا نظراتهم الفرغة بعيداً عنه . أو استمروا فيما كانوا فيه متجاهلين وجوده وتوسلاته التى كان يتمتم بها فى انكسار وضعة . وكلما أمعنوا فى تجاهل استجداءاته الملحفة . وقد تملكه يأس من الاستجابة ، تمتم بمزيد من الانكسار والضعة ، بما لا يتماشى وغلاظة تقاطيعه التى ربما لفحتها كل حروب فرنسا فى المجاهل البعيدة : « ميرسى » . يشكرهم ربما على عدم التأفف العلنى من عفونته ، ومرآه المقزِّز ، وتطفله ، وفشله فى الحياة .

حينما أوشك المتشرد أن يدانى مكان السائحين الأسودين ، أخرج أبعدهما عن الممر فرنكات دسّها فى راحة زميله الذى أخرج بدوره فرنكات من محفظته واستعدّ لإعطائها للمستجدى المقترب وئيداً تسبقه عفونته المجلجلة المزلزلة .

ما إن حاذاه هذا ، حتى مدّ الأسود الانيق يده وعلى وجهه عذوبة ابتسامة . مهذبة وطيبة بعطيتهما المشتركة

إلى أخيهما في الإنسانية . ولدهشتهما ، ودهشة كل الركاب الذين كانوا يتتبعون تقدم المتشرد في توجس منه ونفور ، ألقى المتشرد نظرة سريعة إلى الذراع السوداء الممدودة إليه في كرم ونجدة ، ثم إلى وجه صاحبها المنبسط في طيبة ، وفجأة رمى برأسه إلى الوراء في عجرفة وشموخ ، متخطيا العطية والعاطي دون ان ينبس بكلمة « ميرسى » التي كان يعتذر بها ، حتى على التجاهل المزدري ، والرفض المترفع من الآخرين ، ليمدّ يده للراكب الأبيض الذي يليه مباشرة . ولكن هذا أمعن في تجاهله وتجاهل القبعة الممدودة والاستجداءات التي استؤنفت من جديد ، لا ، بل واكتست نظراته صرامة إضافية عقاباً على المتشرد الوقح .

أما المتبرعان فقد اعترتهما جفلة اندهاش ومباغتة وعدم تصديق لهنيهة لا تلحظها إلا عين المراقب الفطنة . سرعان ما انسدل عليها قناع غليظ متوارث من جيل بعد جيل من إهانات مهين ، وجلافات جِلف . لم يعلّق أيهما للآخرين حتى ولا بهمسة ، أو التفاتة بعد أن عادت اليد الممدوة بالفرنكات مطبقة عليها في حرج ومرارة وندم . كان صمتهما أبلغ في عين المراقب من كل كلام ، وطيبتهما تنطوى داخل جرح قديم منكوء .

ولكن ، من راكب إلى راكب إلى آخر ، وحتى آخر راكب أبيض في نهاية العربة ، ظل المتشرد يدبّ مادّاً قبعته مكرراً استجداءاته ، ولا تتنازل له يد واحدة ، ولو بسنتيم واحد ، فقد أغلق بنفسه كل مسارب العطف والشفقة . حتى النزر الضئيل الذى كان « يتناقط » على قبعته القذرة نضب تماما ، بينما هو يتمتم بمزيد من الانكسار والضعة ، لكل صمت متجاهل ، وكل امتناع مزدر باعتذاره الرخيص « ميرسى ، ميرسى » . وران على العربةِ صمت مفاجىء ثقيل .

٢ ـــ تانيب مُخْنَق

يلج عربة « المترو أسود فارع الطول ، متين الصياغة الإلهية ، أنيق بما بفغر الأفواه هندمة ، يتنفس كل مافيه وما عليه بالاقتدار والترف ، لاسيما سلسلتا عنقه ومعصمه اللتان من ذهب خالص ، وخاتمان يتوامضان في غمز دائم . يجلس الأسود في وسط العربة ، يمأؤها حضوراً واستفزاز ، راسماً في مخيلة كل راكب علامة استفهام ضخمة ، مثيراً فيه مشاعر مهابة ، أو غيرة ، أو إعجاب ، أو ما يمكنك تخيّله في جمع متنافر كهؤلاء .

ثم يدخل العربة المتشرد التقليدى ، الكلوشار ، تنزّ كل مسام جلده بكل قناني النبيذ الرخيص الذى يجرعه من الصباح الباكر حتى الصباح الباكر ، وتضجّ ملابسه الملفّقة ربما من القمامات بطبقات من نتن عتيق تزاوج طبقات من نتن طازج . بينما تتوارى سحنته وإهابه الحقيقى خلف غلالة من القذارة الرهينة تجعله وكأنه صاعد لتوّه من باطن منجم . أما ملابسه المرتجلة تلك ، لاسيما سراويله ، فكأنها خرائط لقارات لم تكتشف بعد وجزر جديدة تظهر لأول مرة على اليابسة ، إن كانت كذلك لا غرابة إذن إن أثار دخوله الامتعاض والضيق والتوجس .

رفع صوته الأجش : « سادة وسيدات . أنا بحاجة إلى فرنكين أو حتى إلى واحد شكراً . وبدأ يزحف للأمام مادّاً راحته ، يستجلب الحظ . بعضهم نفحه ببعض قطع السنتيمات المعدنية التافهة التى دون الفرنك بكثير ، وأكثرهم إن لم يشح بوجهه بعيداً ، اعتصم عند دنّوه بصمت مستكبر ، أو ثبّت نظراته بعيداً كمن يحدّق من نافذة طائرة في اللا نهاية وهكذا شقّ طريقه ببطء داخل العربة في موكب صاخب من روائحه المتضاربة الملعلعة .

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

توقف لدى الأسود الفاخر الهندام ، المسلسل بالذهب الخالص ، المتفاوح هو الآخر ولكن بعصارة الأزاهير المنتقاة ، المركّبة بعبقرية وإبداع فى أفضل مختبرات فرنسا . أخذ يخاطب الأسود فى عشم وطموح كبيرين ، يدغدغ مكان الإثارة فى أريحيته ، يراودها ويداورها ويستنهضها ، كلما خاب رجاء حل محله آخر :

— مسيو ... فرنكان من فضلك !

— مسيو .. فرنكان فقط من فضلك !

لا رد لاحراك . لا استجابة أياً كانت ، وكأنه يخاطب تمثالا من تماثيل محطة « اللوفر » . تتابع الاستعطافات فى استخذاء مهين :

— أكثير عليك فرنكان يامسيو؟

— فرنكان ، أو حتى فرنك لا يهم .. ولكن أعطنى شيئا مهما كان يامسيو .. لا تختلج عضيلة فى وجه الأسود الحليق ، لا تطرف شعرة فى هدبه ، نظراته جامدة تماماً وكأنه أصم وأخرس ، وكأن وجهه قدّ من صوّان متلامع مغسول بالعطر .

— مسيو .. لماذا لا تنفحنى بفرنك يدخل السعادة إلى قلبى إن لم يكن قلبك أيضا .. ألا تسمعنى يامسيو .. كأنه استمرأ المناجاة ... وكأن الأسود لايعى بما يدور .

— مسيو .. فرنك واحد لن يفقرك ولكنه يغنينى .. أرجوك ..

— مسيو .. هناك من يخاطبك .. هل ستعطينى شيئا ولو تافهاً .. أرجوك !

— مسيو .. مسيو .. مسيو !

أيقن تماماً أنه مهما هزّ من جذع تلك الدوحة الصامدة المثقلة بالمغريات فلن يناله منها شىء ألبتة ، أيقن فى يأس مطلق واستسلام مطبق ألاّ فائدة ترجى من هذه المناجاة العقيمة ، كالحب من طرف واحد . أيقن أنه بإزاء حائط مضاعف مكين من الرفض المتماسك ، والامتناع العنيد ، والاستحالة . تحرك فى حسرة بعيداً دون أن يأبه بسؤال سواه . حتى إذا حسب أنه بمأمن من سطوة الأسود الواثق من نفسه ، الذى يملك كل شىء ، أمسك بمقبض الباب مواجهاً الجميع بما فيهم غريمه وأطلق صرخة بأعلى صوت من أعمق كبريائه ، صيحة يسمعها الراكب المتمنع فى إصرار وتسمعها كل أذن ، ملؤها خيبة الأمل والاتهام :

— راسيست (عنصرى !)

وما إن انفتح الباب حتى سارع بالهبوط ، بينما انفجر كل الركاب الذين فى العربة بما فيهم الراكب الأسود بالضحك .

ARCHIVE
beta.Sakhrit.com

رامبو فى مصر

رامبو فى مصر وفى القاهرة

جاء رامبو إلى مصر عدة مرات . قادما من جنوا ومارسيليا لعبور قناة السويس فى طريقه إلى اندونيسيا ومنها إلى بلدان البحر الأحمر ، وكان عمره ٢٢ عاما آنذاك ، وأخيرا زار القاهرة . وقد بدأت رحلاته إلى مصر فى نهاية شهر يونيو عام ١٨٧٦ ، وانتهت فى مايو . عام ١٨٩١ ، وهو عام وفاته .

وطئت قدماه أرض أفريقيا لأول مرة فى الأسكندرية فى ١٠ ديسمبر ١٨٧٨ ، وعن طريق مصر أيضا عبر القنال وبور سعيد مغادرا إياها نهائيا . والأكثر من ذلك ، أنه عشية وفاته بالمستشفى فى مارسيليا . أملى على أخته رسالة إلى مدير الخطوط الملاحية الفرنسية ، يطلب فيها الإنحار الى السويس وتحدث فيها مرة أخرى عن مصر .

توجد فى الواقع عدة أوجه يمكن من خلالها التطرق الى معرفة مصر . يكتفى البعض بالخيال أو الحلم الداخلى الذى يسبق أحيانا السفر نفسه ويصل آخرون قادمين من الشمال من اوروبا وفى هذه الحالة ومثلما حدث ل « دى نرفال » و « فلوبير » وغيرهما يواجهون تصوراتهم السابقة بالواقع المنكشف . أما بالنسبة للقلة القادمة إلى مصر من الجنوب ، وينطبق ذلك على رامبو بمناسبة رحلته إلى القاهرة فى أغسطس ١٨٨٧ ، فإن مصر ليست فى هذه الحالة هى الشرق بل هى المدينة الحديثة والمدخل إلى أوروبا .

فلنتتبع إذن رامبو عبر هذه الأوجه الثلاثة للتطرق إلى معرفة مصر .

مصر الحلم والشرق الذى من الخيال

لم يكتف رامبو بأن يحلم بالشرق كما فعل شعراء وروائيون آخرون أمثال « فيكتور هوجو » لكنه قد ذهب إلى الشرق وأعرض عن الشعر من أجله .

● برنار ريشار باحث فرنسى ، يعمل الآن مديرا للمركز الثقافى الفرنسى بالمنيرة وقد كتب هذه المقالة بالفرنسية « لإبداع » بطلب من رئيس التحرير .

ومع ذلك ، فانه أنفا قد عايش داخليا مغامرته الشرقية .

عرف رامبو الشرق بمعناه الغير محدد فى عائلته فاكبر أخواله « جون شارل كويف » كان قد التحق بالجيش الفرنسى فى افريقيا عام ١٨٤٩ ولم يعد إلى فرنسا سوى عام ١٨٥٤ حيث توفى . وكان والده « فريديريك رامبو » ضابطا فى الجزائر من ١٨٤١ وحتى ١٨٥٠ وكان يتحدث العربية ، ويبدو أنه قد ترك فى مدينة شارلفيل » مخطوطات عربية متنوعة منها كتاب نحو وتمارين وربما أيضا « قرآن » بلغتين كان ذلك قبل أن يهجر والده الأسرة .

قد ضمن أشعار « آرتور رامبو » الأولى المكتوبة باللاتينية وترجع إلى عام ١٨٦٩ . مقطوعة شعرية عن مولد « جوجرتا » جديد ، وهى أنشودة تدعو إلى تحرير الجزائر وتمجد الأمير « عبد القادر » .

— « آه لو هب .. أسد من الجزائر
يمزقون الجيوش بانيابهم المنتقمة !
— فلتباركك السماء ياولدى ! وشب سريعا !
— وقد ظل الفرنسى يتحسس شواطئنا لزمن طويل
وكان الطفل ضاحكا يلعب بحرية ...

(ترجم الأبيات الى الفرنسية : « ماريه اسيون » فى المجلة الأدبية رقم ٣٨٩ ، باريس ، يونيو ١٩٩١ .)

يظهر كثيرا فيما بعد إغراء الشرق فى أشعار رامبو .
— « إننى لنادم على عصر « سيبال » العظيمة »
(سيبال : الهة شرقية للحصاد)
— « ففى ذات الصحراء وذات الليلة ، ودون أن يتأثر ملوك الحياة ، المجوس الثلاثة ، القلب ، الروح والنفس » ...

— ياله من حلم الم بهم ...
إنه لحلم آسيا الرائع
عن كلففار ، و « سيون » (كلففار » : مدينة فى إيران : « سيون : القدس)
وأيضا فى « موسم فى جهنم » ، نجد قصيدة عن الهروب :

« لم أكن أبال بسعف الشهداء ولا باضواء الفن ولا بكبرياء المخترعين ولا بهمة النابهين : كنت عائدا الى الشرق والى حكمته الاولى والأندية ...

وهل يعتبر كل هذا بعيدا عن فكر وحكمة الشرق ، الوطن الأوّل ؟ »

إن مصر القديمة ، مصر الشرق ، واردة هنا فيما يسميه « الوطن الأوّل » وفى « الحكمة الاولى والابدية » .

المرجع الذى أخذت منه المقتطفات السابقة للاستشهاد بها هو : مقالة « بيير بروبل » : رامبو وإغراء الشرق ، مجلة أوروبا العدد ٦٤٦ — ٦٤٧ ، شهرى يونيو ويوليو ، باريس ١٩٩١ .

* وفى الجزء التالى من النص استخدمت الأعمال الآتية :
« رامبو فى الحبشة » (١٩٨٤) و « رامبو العرب » (١٩٩١) لـ « آلان بورير » و آرتور رامبو » : اننى ها فى جالاس وأيضا من رسائل ومقتطفات اختارها وقدمها « آلان جوفرى » (١٩٩١) وخاصة من : ارتور رامبو « مسألة حضور » لـ « جون - لوك سبتمبر (١٩٩١) .

تأتى بعد ذلك هذه الأحلام الدلخلية ، وبعد إغراء الشرق ، محاولات رامبو الهروب إلى مكان آخر يتمثل أولا فى انجلترا (١٨٧٢ — ١٨٧٣) ، ثم بلجيكا ، ثم ألمانيا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٨٧٥) ثم فيما بعد إلى مكان آخر أبعد من ذلك . الى اندونيسيا (١٨٧٦ للالتحاق بالجيش الهولندى للمستعمرات فى إندونيسيا والفرار منه والعودة إلى أوروبا ، إلى إيطاليا (١٨٧٧ : من مارسيليا إلى الإسكندرية ثم التوقف مريضا فى « سفيتا - فيكيا ! ») وأخيرا الابحار إلى الاسكندرية قادما من جنوا فى ديسمبر ١٨٧٨ .

مصر ، باب الشرق

لم تحسن مدينة الإسكندرية استقبال رامبو ، فقد ظل خمسة عشر يوما يبحث عن عمل . عرض عليه أحد المهندسين الفرنسيين وظيفة فى الجمارك الأميرية - المصرية ، - يصعب على المرء أن يتخيله موظفا فى الجمارك ! - (وأن كان كافاقى العظيم موظفا بسيطا أيضا فى الاسكندرية) . وعلى أية حال لم يتحقق ذلك وحصل رامبو على أول عمل له فى قبرص كملاحظ عمال فى منجم حجارة . مرض رامبو بعد ستة أشهر وعاد إلى « الاردين » للعلاج . ثم عاود مرة أخرى الإبحار من مارسيليا إلى الإسكندرية فى نهاية عام ١٨٧٩ ، ولكن إصابته بالحمى قطعت عليه الطريق وعاد ادراجه .

أبحر روامبو من مارسيليا إلى الإسكندرية من جديد فى مارس ١٨٨٠ ولم يجد بها عمل فرحل منها إلى قبرص وهناك عمل فترة وجيزة فى المعمار . وفى منتصف شهر يونيو من نفس العام جاء مرة أخرى الى مصر ومنها عبر قناة السويس الى عدن ، حيث بدأ حياته الجديدة كتاجر فى خدمة وكالة « الفريد باردى » .

ظل رامبو فترة طويلة لا يعرف شيئا عن مصر التى صدته مرتين فى كل من عامى ١٨٧٨ و ١٨٨٠ إلا من خلال فرقة الجنود المصريين المقيمين فى محمية « هرر » النائبة منذ عام ١٨٧٥ ، وتقع هذه المحمية فى الجنوب الشرقى من اثيوبيا الحالية .

يبدى رامبو فى مراسلاته تعاطفا مع المصريين عندما يستولى البريطانيون على « هرر ويخرجونهم منها :

« بدأ ساحل الصومال وهرر يخرجان عن دائرة نفوذ مصر المسكينة ويقع فى قبضة الإنجليز .. يخرب الاحتلال البريطانى تجارة الساحل بأسره من السويس وحتى كردفان . تورطت انجلترا إلى حد بعيد فى شئون مصر ومن المحتمل ان ينقلب الأمر عليها (خطاب الى أسرته بتاريخ ٧ اكتوبر ١٨٨٤) وفيما بعد : « يخرب الإنجليز فعليا فى الوقت الحاضر تجارة هذه السواحل ، وذلك بسياساتهم الخاطئة . لقد أرادوا تغيير كل شيء ونجحوا فى جعل الأمر أسوء مما كان عليه فى يد المصريين والأتراك الذين أفلسوا . إن جوردون لغبى وولسلى حمار ... (ثم يتطرق فى حديثه إلى فرنسا) . بدأت فرنسا فى ممارسة أخطاء فادحة فى هذه المنطقة ... يبدو لى أنه لا توجد أمة أخرى تماثل فرنسا فى سياستها الاستعمارية العقيمة .. » (الخطاب الى أسرته بتاريخ ٣٠ ديسمبر ١٨٨٤) .

بالنسبة لهذا التاجر المستكشف (هذا هو اللفظ الذى يطلقه عليه قنصل فرنسا فى « مصوع » على البحر الأحمر) الذى ينتقل بين اليمن واثيوبيا منذ عام ١٨٨٠ لبيع وشراء البن والجلود والأوانى والأغراض المتنوعة ، والذى يجرب التصوير الفوتوغرافى ويبيع البنادق لمتلك ، ملك « شوا » والذى سمى فيما بعد باك « يجوس » ، والذى يبحث عن دروب تجارية جديدة ، تمثل مصر له بعضا من أوروبا . لذا فانه أثناء إقامته فى عدن يقرأ من حين لآخر جريدة « البوسفور » الفرنسية التى تصدر فى القاهرة . لمتابعة أخبار أوروبا .

مصر ، باب أوروبا

لم يربح رامبو من مسيرته التجارية الطويلة ١٨٧٥ — ١٨٨٥ — لبيع البنادق والذخيرة للملك منلك — الا مكسبا ضئيلا مقارنة بالمتاعب التى اجتازها وعلى عكس الآمال التى كانت تساوره . فإنه لم يربح ما يتيح له فرصة الاستجمام فى فرنسا . لذا قرر المجىء الى القاهرة والتقاء بها عدة أسابيع للراحة ولما تمثله بالنسبة له من اتصال بالمدينة الحديثة ، وذلك بعد الأعوام التى قضاها فى الصحراء .

لم تدم اقامة رامبو فى القاهرة منذوصوله فى ٢٠ أغسطس ١٨٨٧ سوى بضعة أيام بدلا من عدة أسابيع ، كانت إقامة قصيرة ولكنها كانت ذات أهمية بالنسبة له .

أودع بوكالة الكريدى لبونيه بالقاهرة وبفائدة قدرها ٤ ٪ سنويا ، كل ثروته المكونة من ٨ كيلو جرام ذهب وفضة كان يخفيها فى حزامه .

وفى القاهرة نشر فى عددين من جريدة البوسفور المصرية قصة رحلته الى اثيوبيا وهرر ، وهى قصة مليئة بملاحظات جغرافية وسياسية وعرقية وتجارية . ويقال إن هذه الرسالة إلى مدير جريدة البوسفور المصرية و « موسم فى جهنم » هما كل ما كتبه من نصوص نثرية نشرت بإشرافه وهو على قيد الحياة .

كان رامبو يأمل حينذاك ان يصبح مستكشفا وأن يحصل على عمل من الجمعية الجغرافية بباريس ليهجر نشاطه التجارى غير المربح . ولكن لمله قد خاب عندما رفضت الجمعية الجغرافية مساعدته ولم تنشر الجرائد الفرنسية أية قصة مما ارسله اليها . وهكذا ظل رامبو تاجرا .

كانت هذه الرحلة القصيرة إلى القاهرة من الأهمية بمكان بالنسبة لرامبو لسبب آخر سوف يظهر جليا من خلال خطاباته المرسلة الى أسرته من فندق « أوروبا » الذى كان يقيم به فى القاهرة .

ارسل خطابا إلى أسرته يوم ٢٣ أغسطس أى بعد اربعة أيام من وصوله الى القاهرة جاء فيه : « ... لا استطيع الذهاب إلى أوروبا لأسباب عديدة منها ان الشتاء هناك قد يقتلنى ، كما أن عادة التجوال والانطلاق قد تمكنت منى . » وفى ٢٦ أغسطس كتب إلى « ألفريد باردى » رئيسه السابق فى العمل مؤكدا نفس المعنى : « ... لن أمكث هنا وسوف افد الى البحر الأحمر عندما يعتدل الطقس اذ ان هذا الصيف كان حارا جدا ... لا أستطيع أن أبقى هنا (فى القاهرة) لأننى أعتدت الحياة فى الهواء الطلق .»

« لقد أشرت دائما إلى رغبتى فى البقاء حرا طليقا لأتمكن من السفر والحياة فى الخارج والبقاء فى أفريقيا عندما كنت اتحدث عن الزواج ... وعلى كل حال فإن الحياة فى المدن تعتبر مستحيلة بالنسبة لى » خطاب الى والدته بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٨٩٠) .

يكتشف رامبو فى هذا الصيف من عام ١٨٨٧ فى القاهرة أن نمط حياة الانطلاق والتجوال فى افريقيا بعيدا عن أوروبا والمدن الكبرى (القاهرة أيضا) هو نمط الحياة الذى يصبو إليه .

اضطر رامبو إلى العودة إلى أوروبا لسبب طارىء مميت — سرطان فى الركبة . ولكنه ظل يتوق للعودة الى البحر الأحمر .

ARCHIVE
archivebeta.Sakhrit.com

بترت ساقه فى مارسيليا فى ٢٧ مايو ١٨٩١ ، وذهب إلى « الأردين » للنقاهة حيث ساءت حالته هناك وتمنى فى انتفاضة أخيرة أن يعود إلى الشرق . وفى ٢٤ أغسطس دخل من جديد إلى المستشفى فى مارسليا حيث توفى فى ١٠ نوفمبر ١٨٩١ . وكانت آخر فقرة فى رسالته الأخيرة بتاريخ ٩ نوفمبر موجهة إلى مدير الخطوط الملاحية الفرنسية :

« أريد معرفة ثمن خدمات أفينار (؟) أننى مشلول تماما لذا أود الوصول مبكرا إلى المرسى ، أخبرنى عن الساعة التى يجب أن انتقل فيها الى سطح السفينة » .

لا ندرى إن كان « أفينار » هذا شخصا أو مكانا ولكن السويس هى مدخل الشرق والشرق هو باب العالم ، هذا الشرق الذى تطلّع إليه رامبو حتى نفسه الأخير ، هو نفسه مصر ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمـــد زرزور

إيقاعات من الرماد الرابع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشكُّ أن العصافيرَ والأصدقاء والحبيباتُ
يعرفون شيئاً عن بُحيرات :
لا تكفُّ عن مُناغاةِ وحشها الأسطوريّ
ساحبةً قرنيه
لسرير أطفالٍ يُشخبطون على جُدرانِ الحكايات
بأحجار نشوزهم

انا لوَّنتُ أحجارى بدمُوع الموسِيقى ،
وقذفتها فى وجه القوارب الغارقة —
قلتُ : ها هو إيقاعُ القصائد

قلتُ : من استطاع منكُم الباءةَ

فليحضن البحيراتْ ...

إلىّ — إذن ياحُوريةً تُرفرفُ فى الرَّماد

انبجسى ،

واتخذى هيئتك :

لا تنسى نار عينيك الرطبتين

لا تنسى انسفاحى

احضرى معك الوطن الذى ارتعش كالملائكة

والأنهار التى خَصَفْتُ بها عورة الموديلات

واليد التى صَعَقَتْ الكهرباء

والأشجارَ المُبحرةَ فى فضائكِ الغَامضْ

لا تنسى سماءك المنبطحةَ على شخيرِ الأنيابْ

وطائرك المتوتر بين الصائد

والغابةْ

لماذا الدموعُ قريبةٌ

إلى حدِّ رؤيتك فى باطن الأسفلت

وفى مانشيتات اختطافِ الأطفالْ ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آمل أن تغوصى كثيراً فى مقعدك الوثير
لترجمةِ النصِّ الغائبِ فى كتاب
الجَسَد
اسحبى المُديَة المرشُوقة فى منطقةٍ ما من الذاكرةْ
وقفى أمام موتك عارية
انسخينى على آلةِ الرُّوح بعد تشحيمها
وخُذى الكتابَ بقُوة ...
ذلك المساء تآمر علىّ
هل تآمر أيضاً عليك ؟
التقت عيوننا فجأةً وأنا أُغنّى خارج السِّرب
كان الوطنُ جميلاً ،
لدرجة أننى لم أُصدِّق أنه هَبَطَ من السَّيارة للتو
وقف يرمُقنى بحُزن وأنا أتعثَّرُ فى مجارير الشَّارع
هل رأيت الطائر الذى أرسلته ــ لحظتها ــ
ليُذكِّرك
بالنشيد القومىّ ،
مُسَرْبَلاً
بدماءِ أربعة وثلاثة نسياناتْ ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحفلة

وصل الكاتب إلى الحفل ، توقف عند الباب ، مهرجان الأضواء والوجوه فى الموسيقى الصادحة وأبهة الثراء يعشى بصره ، ويزيد من تردده ، لماذا يدعونه إلى حفلهم ؟ ... عندما قدم له بواب بيته الدعوة المذهبة استبدت به الدهشة ، لم يسبق له معرفة أهل القصر ، لم يكن بينه وبين أحد من ساكنيه علاقة ود ، ما المناسبة الأستثنائية التى تدفعهم إلى دعوة شخص غريب عنهم ، ابتسم له حارس القصر وهو يمر من أمام البوابة الكبيرة منذ يومين فدهش ، ولما عاود النظر إليه كانت البسمة قد اختفت ، يبدو أن بواب بيته مدعو هو الآخر يبدو أنه قال له أنه مدعو من قبل كبير الطهاة ، لم يلتفت إلى كلامه وهو يحدق فى كلمات الدعوة واسمه الكامل مسبوق بلقب تبجيل ، لابد أنهم اكتشفوا قدره ككاتب برغم ضآلة شهرته .

وتحسس رباطة عنقة ، وسوى ياقة قميصه ، لو كان يملك بزة رسمية لمثل هذه المناسبات ، هل يقوى على مجاراة أهل القصر وضيوفهم وقد أنهكه السهر فى الأيام الأخيرة نتيجة مواصلة الكتابة ؟ ... ألن يبدو غريباً بينهم ؟ ... فلتكن فرصة للتسرية عن نفسه ، فلتكن خروجاً من رتابة أيامه المجهدة .

وخطا خطوة إلى الداخل فتوقفت حركة الراقصين ، ابتسمت له نصف دائرة كبيرة من الوجوه المصقولة والموردة تسطع فى الضياء ، وتقدم إليه كهل أنيق يشع وجهه الحليق ببسمة مهذبة ، وامرأة فى نحو الأربعين باهرة الجمال والزينة ، وانحنى له الكهل إنحناءة خفيفة ، وقالت بسمته اللامعة :

— تفضل ... كنا ننتظرك .

فانحنى إنحناءة مرتبكة خجلى ، ومدت له السيدة يدها فى قفاز حريرى واتسعت بسمتها ، وجاءه صوتها ناعماً كما فى حلم :

— لقد تأخر تعارفنا بجيراننا .، ولاسيما المرموقين منهم .

لابد أنه يوجد ثمة خطأ ، لابد أنه ليس واحداً من الجيران المقصودين اسمه كان ثلاثيا فى بطاقة الدعوة ، لابد أنهم عرفوا بطريقة ما أنه كاتب جاد ومبدع . وتقدم بين المضيفين صوب المدعوين .

عالم ساطع ومتألق ، كان يود من وقت طويل أن يتعرف عليه من الداخل ، قبل شهور لم يكن القصر القائم على الناصية المواجهة لبيته يستوقفه أو يسترعى انتباهه ، فى الأسابيع الأخيرة عندما كانت ترهقه الكتابة أو القراءة فيطل من غرفة نومه على القصر كانت الأضواء المشعة فى نوافذه تجتذب عينيه ، منذ أيام أصبح يلقى عليه نظرة متأملة كلما مر من أمامه ، أصبح الطراز المعمارى الفريد للقصر برغم قدمه يستثير اهتمامه وشيئا من إعجابه ، عندما نبحه كلبهم وهمَّ بعقر ساقه منذ شهور فصرخ غاضباً نحو الحارس اكتفى ذلك الحارس بسحب سلسلة الكلب الضخم إلى الداخل دون كلمة اعتذار .

وانبثقت من حشد المدعوين فتاة فى نحو الثامنة عشرة ترتدى الجينز وبلوزة صفراء تبرق بكلمات ملونة ، وشعرها مصفف بطريقة تجعله يبدو هائشا ومهملاً .

— أنت ضيفى أنا .

ووقفت الفتاة إلى جانبه ، وابتسم الكهل المضيف وهزت السيدة رأسها فى رضى وقور .

أمسكت بيده ، الشفتان الفاتنتان ، المتلئتان النديتان ، والصدر الممتلىء النافر ، والعينان العسليتان بحلاوة وشقاوة الصبا ، لابد أنها ابنة المضيفين ، لم يرها فى الطريق من قبل ، لابد أنها السبب فى دعوته ، لابد أنها تقرأ كتبه وتعجب بها ، الجيل الجديد يختلف عن الجيل القديم فى كل الطبقات ، لماذا لا ترتدى ملابس السهرة كأبويها وكل المدعوين ؟ ... لابد أنها فتاة القصر الوحيدة المدللة .

وجذبته إلى قلب الألوان والنغم

— لنبدأ الرقص الآن وفوراً

ابتسم لها ، شع دفؤها فى كيانه المتعب .

وتقدمت ربة القصر ، وقدمت إليه كأسا لؤلؤية .

— أظنك تفضل الشمبانيا .. لدينا كل ما تريد من المشروبات .

ابتسم للسيدة شاكراً وممتنا ، يبدو أنه كان يفهم أهل القصر بطريقة خاطئة ، كان يحكم عليهم من الظاهر ، من علياته المستخفة ، ومد يده إلى الكأس فأبعدتها الفتاة بيدها ، وجذبته باسمة :

— لنرقص أولاً ثم تشرب وتأكل ما تشاء .

وضعت يداً على كتفه ورفعت بذراعها ذراعه فارتعش ، أحس بحصار العيون والبسمات ، فى شبابه كان يجيد بعض الرقصات الشائعة حينذاك ، لم يرقص من سنين ، هل يقوى على محاولة الرقص مع هذه الفتاة وأمام كل تلك العيون وهو ظمآن وجوعان ؟

ودارت به فى رقصة بطيئة تسارع إيقاعها فدب النشاط فى كيانه ، وانتهت الرقصة سريعاً ، وصفق الحضور طويلاً .

يبدو أنه رقص بطريقة طيبة ، وابتسم لوجوه الضيوف خافضا رأسه بالتحية ، لابد أنهم يعرفون قدره هم الآخرون ، وانجذبت عيناه إلى لوحة كبيرة على حائط البهو تتقابل فيها الألوان .

أخذته من يده ، وأسرعت به إلى ركن بعيد ، داست على قدمه بكعب حذائها واعتذرت ضاحكة ، همَّ بأن يستوقف ساقيا فأومأت للساقى فاقترب ، أعطته كأسا :

— اشرب يا صديقى ، ستشرب هذه الليلة كما لم تشرب من قبل .

أخذ رشفة فانتعش ، زاد جوعه فاستمهل بطنه الخاوية .

— كنت أراك كثيرا من نوافذ القصر وفى الطريق ، كان يروقنى مظهرك الجاد . وكبرت بسمته ، وغاص فى عبث العينين العسليتين .

— هل تعجبك كتبى ؟

— كتبك ؟! .. وهل هذا وقت الحديث عن الكتب ؟! وأمسكت يده بيدها الدافئة اللدنة .

هل تحرص على إمتاعه بأقصى ما تستطيع ؟ .. فلتكن ليلة النشوة والفرح .

وهمست ببحة لا تخلو من غنج :
هذه الحفلة خصيصا لك .

وحدق إليها ذاهلاً فرحا ، لم يضع تعب السنين سُدًى لابد للأصاله أن تشق طريقها إلى النور ، يبدو أنها تكن له إحساسا خاصا ، يبدو .. وأشارت سيدة القصر بيدها داعية فارتبك تنبه إلى أنها تشير إلى مائدة كبيرة فى أقصى البهو فتحرك فى اتجاه الأشارة فاستوقفته الفتاة :

— لنؤجل الطعام قليلاً ،
وهزت رأسها ، وشدته من ذراعه ، جرت ، إلى المائدة يبدو أنها جوعانة هى الأخرى .

المائدة حافلة ، لم ير مثلها من قبل إلا فى الأفلام القديمة ، ترددت يده ، تلفت حوله ، لمح من باب جانبى وجها كوجه بواب بيته الشاب ، لابد وأنه ذاهب إلى كبير الطهاة ، إلى مأدبة العاملين فى القصر ، ماذا يمكن أن يأكل أولاً ؟ .. كل الصنوف التى لا حصر لها تجتذب عينيه وتُحلب ريقه حتى الأصناف التى لا يعرف اسمها .

ودست الفتاة فى فمه شيئا طريا ذاب فى فمه من فوره وكان مذاقه حلواً وغريبا .
— وهذه ايضا :
وملأت فمه بقطعة لحم .

ارتبك ، قطعة اللحم اكبر من ان يزدردها دفعة واحدة ، فلتكن ليلة الشبع ، من شهور لم ياكل وجبة دسمة كاملة ، لابد انه سيكون ضيفا دائما على أهل القصر ، لماذا تأخرت معرفته بهم ، كان يجب أن يسعى للتعرف إليهم وزيارتهم من سنين ، كان فى صومعته يكدح بعيدا عن مباهج العالم .

والتفت إلى الفتاة فعابثته بنظرة لعوب :
— تبدو خجولاً كأنك غريب .. يبدو أن أمثالك يتصفون بالــ .. حياء .
وجرته من يده .

— سناكل وحدنا فور انصراف الضيوف .
وجرت به إلى موضع البار
— لننتهز فرصة انشغالهم ، لنقف منفردين ولو قليلاً .
بداية رائعة ، لديه ميل قديم إلى الفتيات الصغيرات .
— خذ هذه الكأس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعب الكأس دفعة واحدة فضحكت .

— وهذه أيضا .. عليك أن تعوض كل ما فاتك .

وزاد لمعان بياض عينيها ، وبدت آسرة ومشتهاة .

— اشرب سريعا .

التصقت به فوضع يده على كتفها ، ومال عليها فتفلتت منه متضاحكة :

— ليس الآن .. عندما نكون وحدنا ..

ودارت رأسه .

— خذ كأسا أخرى .

واهتزت ملامحها

— يكفى هذا ، سأشرب مع الطعام

— لا .. لا .. هذه الكأس من أجلى .

وغامت الملامح الحلوة ، وأحس برغبة فى التقيؤ ، عليه أن ينصرف الآن حتى لا يقع منه ما يشينه ، لم يتناول مثل هذه المشروبات من قبل ، وبكل هذا القدر .

— كأس أخيرة .

وتطوح ، وتخلخت ساقاه فجذبته إلى وسط حلقة المدعوين الكبيرة ، ودارت به فى رقصة جديدة .

الرقصة تدور ورأسه يدور ، تصفيق موقع وصيحات ، الوجوه كوجه واحد متموج وشائه الملامح مفتوح ببسمة كبيرة كجرح ، زاد الدوار فتماسك ، يدور معها والوجوه هى الأخرى تدور ، والتصفيق يسرع والصيحات تغدو أكثر صخبا ، لم تعد الوجوه نفس الوجوه المصقولة الموردة ، ذابت مساحيق الوجوه .

توقفت الفتاة منتشية وظافرة فتوقف وتماسك ، واهتزت رأسه دوّى التصفيق ، وتعالت صيحات وصفير ، يبدو أنه أجاد الرقص برغم الدوار وتخلع أطرافه ، واشتدت رغبته فى التقيؤ فحاول أن يبتسم ، يبدو أنه ابتسم بالفعل ، حاول أن يركز بصره ويحدد الرؤية ، لمح اللوحة الكبيرة قريبة منه ، شىء رمادى كالطلل المتهدم وفوقه شىء صغير بألوان زاهية أشبه بطائر ومن بعيد شمس دامية توشك على المغيب واقترب سيد القصر وربته منهما .

يبـدوان مرهقين وأكبر سناً مما خمن للوهلة الأولى ، فقدا بعضا من تألق لحظات الاستقبال ، وارتفع صوت سيدة القصر .

— والآن .. مفاجأة الليلة ... سنكرم ضيفنا الجديد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يعد صوتها ناعماً ولا وقوراً . هل ثمة ضيف جديد غيره ؟

وقبلته الفتاة فى فمه قبلة خاطفة نأجفل بالخجل ، لو تطول مثل هذه القبلة ، لو ينام الآن وفمها فى فمه ، هل يعلنون نبأ ساراً يخصه ؟ .. هل ... ودوت ضحكة الفتاة ، واشتد بريق بياض عينيها ، ضاقت الحدقتان العسليتان .

وانفلت من صخب المدعوين ثلاثة رجال أحاطوا به . من يكونون ؟ .. أخوة الفتاة أم نفر من أهلها ؟ .. وربت أحدهم على كتفه فابتسم للكف الثقيلة .

— أنت ضيفنا الغالى .

وحرك شفتيه لتكبُر البسمة .

وامتدت يد احدهم إلى سترته ، حدق إلى الوجه الغائم ، تركه يخلعها عنه ، أيلبسونه بزة جديدة ؟ ... بزة تليق بالمفاجأة ، وانتزعت ربطة عنقه فتخفف منها ، وامتدت يدان إلى قميصه ... لا ... ليس امام المدعوين ، ليس بهذه الطريقة الـ ... خشنة ، يمكن أن يتم هذا فى مكان آخر ، وامتدت أيد إلى سرواله فتشبث بحزامه ، وضحك ، وضع كفيه على عورته ، وضحك ، فتش بعينين مثقلتين عن فتاته ، لم تكن إلى جواره ، وانفجرت القهقهات ، وانهالت عليه الصفعات .

واستفاق على الرصيف شبه عار ، وإلى جانبه بواب بيته يلملم ثيابه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« حجر دافىء » .. تغريبة البنات وآلام تجربة الخروج

رواية رضوى عاشور (حجر دافىء) واحدة من الروايات الهامة التى تبلور بعدا جديدا من أبعاد منظور المرأة للعالم فى أدبنا العربى ، والتى تؤكد أن نضج هذا المنظور الفنى هو السبيل الوحيد إلى نضجه الفكرى وإلى بلورة رؤية نسائية متميزة للواقع . إذ تقدم لنا هذه الرواية عددا من التنويعات الهامة على تجربة الخروج التى أصبحت واحدة من التجارب التى استأثرت باهتمام الأدب العربى فى مصر فى العقدين الأخيرين ، مع تحول تلك التجربة إلى واحدة من تجارب الواقع المصرى الأساسية التى زلزلت الكثير من الرواسى الاجتماعية والأخلاقية ، ومع معايشة عدد كبير من المثقفين أنفسهم لتلك التجربة وخاصة فى مرحلة السبعينات التى ضيقت آلياتها الخناق على شريحة المثقفين بشكل خاص والمتعلمين والمهنيين بشكل عام . وهى رواية هامة على صعيدى الرؤية والأداة معا لأنها استطاعت أن تخلق لنفسها منذ السطور الأولى شفرتها الروائية الخاصة ، ولأنها ربطت تلك التجربة العامة بمجموعة من تجارب الخروج المتراكبة والمتداخلة ، من خروج المرأة من مرحلة التمرد على قدرها الاجتماعى إلى مرحلة البحث المضنى عن الذات ، إلى خروجها من حدود عالمها الخاص وانحصار همها فى خلاصها الفردى إلى رحابة العالم العام والانشغال بقضايا المصير القومى ، إلى الخروج بمعناه المألوف فى روايات الخروج المتعددة التى انشغل معظمها بتغريبة الرجال ، فجاءت رواية رضوى لتقدم لنا جانبا آخر من جوانب تلك التغريبة القومية العصيبة وهو تغريبة البنات . وطبيعة الآثار التى تركتها تلك التغريبة لا على نفسية المرأة المصرية فحسب ، وإنما على نوعية رؤيتها للعالم وتصورها لهويتها الإنسانية والأنثوية معا .

وتنطلق الرواية من لحظة خروج بطلتها بشرى من كن البيت ومن مرحلة الاعتماد على ما يوفره من حماية وما يفرضه من قيود معا إلى مرحلة العمل ، وبدء وظيفتها الأولى التى تريد أن تصنع منها عالما ودورا . ومع هذا الخروج الأول تبدأ مواجهة العالم الخارجى بكل

ما تنطوى عليه تلك المواجهة من مخاطر . وهو خروج تريد الكاتبة منذ السطور الأولى فى النص أن تكسبه أهمية مضاعفة ، لا من خلال خروج الأسرتين الأساسيتين « بربطة المعلم » لوداع البطلة فى محطة مصر ، وإنما من خلال الانتقاء الحساس للمفردات التى تبدو للوهلة الأولى وكأنها مفردات وصفية ترسم لنا تفاصيل رحلة سيارات الأجرة الثلاث التى أخذت الجماعة من البيت القاهرى الذى يقع فى مكان ما بالمنيرة بين أبو الريش وجنينة ناميش وحتى الوصول إلى محطة مصر . فما أن نتأمل المعالم التى اختارتها الكاتبة من جغرافيا تلك الرحلة وتضاريسها حتى نكتشف أن الكاتبة قد انتقتها بعناية بالغة تستهدف تأسيس قواعد التشفير التى تريد من قارئها أن يتلقى عبرها شفرات النص المختلفة التى تهتم بالتفاصيل الواقعية المنتقاة باعتبارها أداة أساسية فى خلق تضاريس النص الداخلية ، وتكوين ذاكرته التاريخية ، وصياغة رؤيته الفكرية . فالكاتبة تلتقط عبر عين بطلتها المسافرة فى رحلة فاصلة بين مرحلتين فى مسيرتها مع التطور لا زحام شارع القصر العينى الذى خوض فيه موكب الخروج ، وإنما مبنى الجامعة الأمريكية من ناحية وبنايتى الجامعة العربية والمتحف المصرى وفندق هيلتون الواقع بينهما من ناحية أخرى فى محاولة لتأسيس مقابلة بين الوجود الأمريكى على الجانبين ، والأيماء بذلك الجدل الخفى والتناقض التاريخى بين مبنى الجامعتين الأمريكية والعربية من ناحية وإلى العلاقة المغايرة بين المتحف المصرى والجامعة العربية وقد فصل بينهما مبنى أمريكى آخر هو فندق هيلتون . ثم يقطع الموكب شارع رمسيس كله دون أن يلتقط أيا من معالمه التاريخية أو المعمارية ، لكنه ما أن يصل إلى ميدان رمسيس حتى تلتقط العين الحريصة على تأسيس تلك الشفرة النصية ثلاث معالم دالة : مبنى عتيق تعلوه لافتة تعلن عن جمعية دينية قبطية ، ومبنى المحطة بطرازه المعمارى الإسلامى ، وتمثال رمسيس بغطاء الوادى الفرعونى وتاج الوادى الموحد .

هذا الانتقاء الحساس لتلك المعالم الدالة قبل التخويض فى زحام المحطة وهرولة المسافرين للحاق بالقطارات ، وصخب لحظات الوداع ، يستهدف بلورة ملامح البعدين الواقعى والتاريخى للحظة التى يتعامل معها النص . فقبل تجربة الخروج الأولى التى تواجهنا بها الرواية ، خروج بشرى من البيت إلى العمل ، ومن المدينة إلى القرية ، تلفت الرواية نظرنا إلى البعد التاريخى الذى تتعايش فيه رموز الحضارات الفرعونية والقبطية والإسلامية فى ميدان قاهرى واحد . وإلى تركيبة الحاضر التى يسيطر عليها وجود أمريكى رازح على الجانبين فى أكبر ميادين العاصمة . ينشر ثقافته المسيطرة فى ناحية ، بينما ينغرس كالوتد فى الناحية الأخرى بين المتحف المصرى مستودع التاريخ القديم كله ، ومبنى الجامعة العربية الذى ينعى خواؤه ما آل إليه حال مصر العربية فى المرحلة التى تقدمها لنا الرواية . وكم وددت لو التقطت عين بشرى كذلك فى ميدان التحرير صدوع مبنى المجمع الضخم الذى يوشك أن ينهار برغم ضخامته الكالحة أمام ألق مبنى الجامعة الأمريكية واعتداده بنفسه حتى يشى لنا هذا التضاد بين المبنيين بتضعضع سلطة الحكومة التى ستكشر عن أنيابها العجوز طوال صفحات الرواية ، وتفتح معتقلاتها لاحتجاز المع شخصياتها . لكن المهم فى استقراء تلك التفاصيل المنتقاة أن يكتشف القارىء كذلك طبيعة المنهج الذى ينحو إلى توليد الدلالة من خلال المفارقات الهامسة التى قد لا تلحظها العين العابرة . لأن منهجى الرواية البنائى والتعبيرى يعتمدان كليا على الاهتمام بتلك المفارقات واستيلاد المعنى من جدل جزئياتها .

فبعد أن قدم لنا النص لحظة الخروج باعتبارها لحظة حاضر متوهجة يرتد بنا إلى الماضى ليقيم مقابلة بين الحاضر

والماضى من ناحية وليخلق من ناحية أخرى توازيا بين بطلتى الرواية الرئيسيتين : بشرى وسلمى منذ لحظة تخلق جنينيهما فى هذا الماضى البعيد عن وعيهما ، المتوهج أبدا فى عقل الأم شمس ، أم بشرى التى بقيت بينما رحلت قرينتها قدرية أم سلمى . لكن المقابلة الرئيسية فى هذا النص هى المقابلة بين بطلتيه بشرى وسلمى التى تعد بقية المقابلات تنويعات عليها . وهى مقابلة ينطوى تعارضها البادى على قدر كبير من التكامل حيث يشكلان معا شقى المصير المشترك للذين عاشوا تجربة السبعينات والثمانينات العصيبة حيث تخثرت الأحلام : أحلام الخلاص بالخروج بتجربة الخروج ذاتها . ولأن هذه هى المقابلة الرئيسية فى النص فإن شمس سرعان ما تركز عودتها للماضى على خروج سلمى بعد أن ودعنا بشرى وتركناها تمارس تجربة خروجها للعمل . لكن خروج سلمى كان خروجا من نوع آخر ، لأنه يبدو فى الظاهر وكأنه الخروج التقليدى من بيت الأب إلى « بيت العدل » أو بيت الزوجية . غير أن سلمى التى تعلمت فى الجامعة وتعلقت بالقراءة وكتابة الشعر لم تعد قادرة على أن تكرر تجربة أمها قدرية أو خالتها شمس . صحيح أنها بدت لأول وهلة وقد استوعبتها طقوس تجربة الزواج التقليدية من شراء لحاجيات العريس ، وإعداد لملابسه ، وتنظيف للمنزل ، وفرش شقة العروسين ، والإعداد للحفل ، وتعليق لحبال اللمبات الكهربائية ، حتى إزالة الشعر عن ساقيها وذراعيها وتحت إبطيها وأسفل بطنها بعجينة السكر والليمون ، والانخراط فى زواق العرس ، والتقاط صور الزفاف . لكن رفض على ، شقيق بشرى حضور حفلة العرس كان من العلامات التى كشفت لنا عن أن سلمى نفسها تسير إلى هذا العرس كالمنومة التى لن تفيق من خدر الطقوس التفصيلية المدوخة إلا بعد أن « وقعت الفأس فى الرأس » .

ورفض على لهذا الزواج هو أول خروج لعلى فى النص من كتلة الأسرة المبهمة التى ذهبت جميعها لوداع بشرى ثم بدأت شخصياتها تكتسب ملامحها المميزة واحدة بعد الاخرى . فهو خروج على الإجماع التقليدى المبهم الذى لا يمحص الأمور ولا يتعمق النظر فيها . ولهذا لا نندهش حينما نسمع بخبر اعتقال على فى الجامعة إبان أحداث اعتصام الطلاب فيها فى أوائل السبعينات . وهو الخبر الذى نسمعه من سيد الذى يشكل النقيض الكامل لعلى برغم رابطة الجيرة والقربى والعمر المشترك . وما أن سمعت شمس بالخبر من منيرة ، أم سيد وزوجة أب سلمى الذى تزوجها بعد أن ماتت قدرية ، ومنيرة أيضا قرين شمس ونقيضها فالمفارقة والتوازى هما سبيلا النص لتقديم الشخصيات ، ولنسج شبكة العلاقات المتداخلة بينها ، ما أن سمعت شمس بالخبر حتى انطلقت إلى الجامعة لتقدم لنا الرواية صورة المواجهة بين الشرطة والطلاب المعتصمين فى الجامعة لا من خلال أى من المعسكرين : الطلبة أو الحكومة ، وإنما من خلال عينى هذه الأم التى ترى الأمور بفطرتها أكثر مما تراه بعقلها . وبعد الصدمة التى يحدثها اعتقال على وأمينة ، إبنة منيرة وأخت سلمى غير الشقيقة ، نرى ما آل إليه زواج سلمى بعريسها الغريب سعيد ، وكيف تتخبط فى عسل الزواج اللزج كما تتخبط ذبابة تريد التملص من شراك السائل السميك ، وذلك من خلال زيارة شمس وبشرى ومديحة الشقيقة الصغرى لسيد وأمينة لبيت العروسين ، وما تبرزه تلك الزيارة من تناقض بين سعيد وبين بقية أفراد الأسرة ، وهو التناقض الذى أدركه على منذ يوم الخطوبة ولكنه غاب عن الجميع . وكيف أن سلمى قد اغتربت عن أسرتها وصديقتها ولم تزدد به تحققا .

بعد هذا كله نتعرف على ما دار عندما وصلت بشرى إلى مقر عملها فى تلك القرية الصغيرة ، وعن المواجهات الحادة بينها وبين الناظرة وكل بنية الفساد المتحكمة فى عالم عملها الجديد . لا نتعرف على هذا من خلال السرد المباشر

للأحداث ، وإنما من خلال تذكر بشرى له فى رحلة العودة فى القطار الصاخب بعبث التلميذات المشتركات فى رحلة « اعرف بلادك » فكل ما يستدعيه النص من تفاصيل يرمى إلى إرهاف وعى المتلقى بما يدور فى بلاده . لكن إرهاف وعى المتلقى ببلاده هنا لا يتم بطريقة مباشرة فجة ، ولا يطفو أبدا على سطح الأحداث وإنما يتخلق من خلال بنيتها التى تضحى بتتابع الأحداث الزمنى لخلق نوع من التتابع الجديد الراغب فى تأسيس نفس القدر من التوازى والمفارقة الذى لمسناه فى الشخصيات بين الأحداث . فالجدل بين ترتيب أحداث القصة المحكية كما وقعت فى تتابعها الزمنى ، وبين ترتيب السرد الروائى لها والذى يختلف كثيرا عن الترتيب الأول ، هو أحد العناصر الأساسية المحددة للرؤية فى هذا النص الروائى الذى يستعيض عن الترتيب الزمنى والتتابع التقليدى بترتيب جديد يعى أهمية الدور الذى تقوم به علاقات التجاور والتتابع بين الأحداث فى إثرائها بالمعنى وإضفاء المزيد من الدلالات على جزئياتها البالغة البساطة البادية البراءة . فنحن لا نعرف عن مواجهة بشرى للفساد المهيمن على الوحدة المجمعة إلا بعد أن نتعرف على نبأ اقتحام قوات الأمن لمقر الجامعة فجرا واعتقالها للطلاب المعتصمين بها . فهذا التتابع المخالف للتتابع الزمنى والذى أخر تقديم الحدث الأول برغم وقوعه قبل الحدث الثانى بعدة أسابيع هو الذى يساهم فى موضعة هذه المواجهة فى الإطار السياسى الذى يكسب هذا الفساد الذى تتحالف فيه ناظرة المدرسة مع طبيبة الوحدة دلالات اجتماعية وسياسية مضاعفة .

هذا المنطق البنائى الناضج الذى تتساوق فيه بنية الحدث مع تركيبة الشخصيات ومنطق الخريطة الناسجة لشبكة العلاقات بينها هو الذى يكسب تجربة الرواية الأساسية فى تنويعاتها المختلفة على لحن الخروج أبعادها الاجتماعية والسياسية والفكرية . فمن خلال هذا المنطق الذى يعتمد على المفارقة والتوازى فى كل جزئيات النص تقيم الرواية علاقات الحب المتعددة التى تبدأ أولاها بين بشرى وطه ، الباحث الاجتماعى والمناضل الشاب الذى ضاع صديق عمره وخدين روحه كما ضاعت سلمى صديقة بشرى . لكن خالد صديق طه ضاع إلى الأبد ، ليس فقط لأن الأعداء الصهاينة قتلوه فى حرب أكتوبر ، ولكن أيضا لأن صديقه الذى عاد من هذه الحرب سالما وهو طه سيقضى بقية عمره ضائعا بين سجون الذين خانوا شهداء هذه الحرب . ومن هنا تمتزج قصة حب بشرى من البداية بتجربة خروج جديد هو الخروج من عالم الهموم الخاصة والمعارك الصغيرة إلى عالم هموم الوطن العامة ومعاركه الكبيرة التى يدفع طه ثمنها فادحا لإصراره على الحلم بالتغيير . أما سلمى فقد استطاعت أن تستنقذ حياتها من الضياع عندما تركت بيت سعيد أو بالأحرى بيت العنكبوت الذى استل من أعماقها كل أمل وحيوية . تركته ذات صباح وقررت ألا تعود إليه إلى الأبدوأخذتها رحلة البحث عن نفسها لخروج من نوع جديد ، هو الخروج للعمل فى أوروبا بعد خروجها من بيت التقاليد الزوجية القديمة والسقيمة . هذا الخروج الذى بدأ ككل الرحلات إلى أوروبا فى الأدب العربى بالانبهار بالحضارة الأوروبية سرعان ما تخثر عندما سقطت مرحلة الانبهار وأعقبتها حقيقة الغربة والوحدة وفقدان التحقق . فهل كانت بشرى التى اقامت حياتها على دعائم أمتن هى دعائم الحب المشترك والأمل المشترك فى مستقبل أفضل أسعد منها حظا بعد أن تزوجت طه ؟ وهل كان شقيقها على الذى تقدم الرواية من خلال حبه لأمينة التى شاركته فى الاعتصام وفى تجربة السجن قصة حبها الثانية أسعد حظا عندما تزوج حبيبته وحاولا أن يقيما معا بالحب المشترك والحلم المشترك عالما جميلا ؟

للإجابة على هذين السؤالين لابد أن ندرك أنه إذا كان النص يقيم توازنا بين قصتى على وبشرى ، فإنه يقيم

تعارضا وتوازيا بين قصتيهما وقصة سلمى من ناحية ومصير سيد ، وإلى حد ما صديقه مجدى سلام ، من ناحية أخرى . فالنص يقدم إجاباته من خلال جدل المتناقضات كما يقدمها من خلال تجسد المواقف وتفاعل الشخصيات . كما أن وعى النص بأن كل هذه العلاقات مهما قامت على أساس فردى صحى فإنها تقوم فى مناخ اجتماعى وسياسى فاسد هو الذى يقدم الإجابة المؤسية على هذين السؤالين . كما أن حرصه على إقامة علاقة بين تجربة الخروج وتجربة البقاء باعتبارهما جناحى تجربة واحدة هى تجربة الحياة القاسية فى مصر السبعينات وبدايات الثمانينات هو الذى يكسب هذه الإجابة طعمها المر . فبينما كانت سلمى أول اللواتى بدان تغريبة بنات عبد التواب الثلاث تستمتع بسحر المدينة الأوروبية الخلاب فى فيينا التى ذهبت للعمل بها كمترجمة كانت بشرى تكتشف مع طه مناطق جديدة من الخبرة والمعرفة البشرية ، لا الخبرة بتنامى تلك العلاقة الجميلة التى بدأت بينهما وتطورت إلى الزواج فحسب ، وإنما اكتشاف حقيقة البعد الريفى فى التجربة المصرية من خلال عملها فى القرية التى تقع فى الوجه البحرى ، ومن خلال تعرفها على أسرة طه الريفية فى الصعيد . وكان على يبنى حياته الجديدة مع أمينة التى سرعان ما دفعته ضغوطها الاقتصادية بعدما انجب ثلاثة أولاد إلى السفر للعمل فى البلاد العربية . بينما سيد الذى لم يهتم يوما بأمور هذا الوطن ولم يدفع له ثمنا من حريته أو من دم أصدقاء عمره يزداد ثراء كل يوم من الأعمال المشبوهة ، ويجلب إلى بيت الأسرة امرأة أجنبية « كريستينا » تعتدى على أمه ببذاءاتها وتطردها من بيتها بعد أن خلا من كل البنات القادرات على حمايتها من هجوم تلك الأجنبية الصاعق . فكيف تدهورت الأمور إلى هذا الحد ؟ .

للإجابة على هذا السؤال لابد من العودة مرة أخرى إلى العنصرين الأساسين فى بناء هذا النص وهما المفارقة والجدل بين الترتيبين الزمنى والسردى ، فقد انطلق النص من هذا الموكب الأسرى الذى انطلق لوداع بشرى فى خروجها الأول للعمل ، والذى يشير إلى أن هناك قدرا من التماسك والترابط بين أفراد العائلة المصرية الكبيرة التى تتشابك فيها أواصر القربى بروابط الجيرة ، وانتهى بها فى لحظة قهر مرة بعد تجربتها فى القسم عشية عودتها من زيارة أم زوجها بالصعيد ، وهى وحدها على جسر الجامعة وقد خلفت تمثال نهضة مصر وراء ظهرها ، بعد أن تيقنت وتيقنّا معها على طول صفحات النص ، بأن تلك النهضة قد عانت من كبوة قاصمة ، تتأمل مجرى نهر النيل وهو يندفع فى طريقه آتيا من نفس الصعيد الذى خلفته وراء ظهرها ، عبر المنحنيات والسدود ، ويندفع فى طريقه دفاقا ومهيبا . وهى خاتمة تريد الكاتبة أن تُضفى بها شيئا من الأمل على تلك المفارقة المرة بين بداية الرواية ونهايتها . أما البطلة الأخرى سلمى ، والتى لا يكتمل أى فهم حقيقى للرواية دون ربط مصيرها بمصير بشرى للتكامل الهام بين وجهى تجربتهما ، فإننا نبدأ بها وهى تكتب شعرا مؤتلقا يشف عن انفتاح روحها الغضة المترعة بالأمل على العالم :

« هل هذا بيتى ... أم أنه الجسد ؟/أبواب هده ... أم حواس ؟/راقصة لها تاج ـ مروحة من سعف أخضر/ وأقراط من عنبر يشتهى/يرقبها قرص برتقالى شبق/ وأشكال هرمية كمثلثات صغيرة/متلاصقة على صفحة عريضة/لكراس رسم مدرسى/مثلثات أم تيجان ؟/ تعالوا جميعا/تعالى أيتها النخلة ، يا قرص الشمس تعال/ويا الأهرام/تفضلوا/ها هى أبوابى مشرعة ../ تفضلوا ... تفضلوا » (ص ١٣ ـ ١٤)

هذه الشخصية المترعة بالأمل فى المستقبل التى تكتب عن مصر المزهوة بنفسها المحبة لأبنائها المعتزة بتاريخها ، والتى تفتح أبوابها وحضنها للطبيعة وللبشر ، سرعان ما ينتهى بها الأمر فى سنوات قليلة إلى المرارة فى الغربة ، وهى تشاهد أبناء وطنها وقد تحولوا إلى خدم ينظفون

محطات القطارات أثناءورديات الليل القاسية . فتكتب بعد أن هجرتها الرغبة فى الكتابة لسنوات أشعارا من نوع جديد كلية . لا تتحدث عن الطبيعة أو قرص الشمس البرتقالى النضاح بالنور ، ولا تفتح أبوابها المشرعة للأمل ، وإنما تتحدث عن :

« رجال / يقفون على النواصى فى لسعة البرد / يبيعون الجرائد المكتوبة بلغة لم يألفوها / رجال يخدمون فى المقاهى حتى الساعات الأولى من الفجر / وينظفون محطات المترو المضاءة بالكهرباء / رجال إذا أوغل الليل / يذهبون لإطفاء الشهوة / ولكنهم لا يجرءون أبدا / أن يحكوا عن أمهاتهم / ولا عن إخوتهم الصغار / ولا عن علاقاتهم / التى فتتها السفر / الرجال الغرباء / فى المدن الغريبة / يجمعون القروش / ويحسبون الأيام / وينفقون العمر .» (ص ١٥٦ ـ ١٥٧)

والواقع أن الفجوة التى تفصل بين هاتين القصيدتين ، أو بين هذين الموقفين المتناقضين من العالم أو هاتين الرؤيتين المتعارضتين له هى تلك التى تفصل بين مصر مطلع السبعينات التى كانت لا تزال تحلم بخلاص ما ، وبين مصر فى نهاية هذا العقد الكئيب الذى هد روحها وأجهز على كل أمل لها فى الخلاص . وحتى تكشف لنا رضوى عاشور عن تفاصيل هذا التحول الرهيب تنطلق من تجربتى خروج مختلفتين سرعان ما قادتا بعد فترة وجيزة إلى نفس النتيجة . أولاهما هى تجربة خروج بشرى للعمل الذى واجهت فيه الفساد الذى يفت بهدوء مرعب فى عضد الوطن والذى دفعها إلى أن تكتب لصديقتها سلمى : « أشعر بالضيق وأطرح أسئلة تربكنى ، ولا أجد من أتواصل معه . أفكر فى حمل حقيبتى والعودة إلى أمى ، وأسأل نفسى إن كان قرار كهذا يعنى الهرب أم أنه يكون سلوكا حقيقيا يعترف بحقيقة أننى وحدى غير قادرة على مواجهة الأوضاع المتردية التى تحيط بى لأننى ببساطة لا أعرف كيف ومن أين » (ص ٤١) . وثانيتهما هى تجربة خروج سلمى إلى بيت الزوجية حيث وجدت أن العالم الداخلى للبيت لا يقل فسادا عن العالم الخارجى للمؤسسة . فالرواية فى بعد من أبعادها تحاول أن تقدم لنا تناولا متعدد الجوانب لقضية المرأة المصرية فى سعيها للبحث عن ذاتها . ومن هنا كان هذا التوازى بين رؤيتها للفساد المستشرى فى عالم العمل الخارجى ، وتناولها للعفن السارى فى عالم العلاقات الفردية الداخلى . لذلك سرعان ما يجيء الرد على رسالة بشرى ترديدا لنفس مفردات تلك الرسالة وإن اختلفت التفاصيل . « هل يحزنك أن تعرفى أننى أيضا أشعر بالضيق والوحدة ؟ كثيرا ما أتساءل ما الذى أتى بى إلى هنا . قبل يومين استيقظت من نومى فى الليل وللحظة بدا لى أن يدا عابثة نقلتنى من بيتى إلى هذا المكان الغريب بدءا من أثاثه (الذى اخترته بنفسى) وانتهاء (ولا تحزنى) بسعيد » (ص ٤١) .

وتحرص الرواية على أن يدرك القارئ أهمية التوازى بين الحالتين فتضع النصين فى نفس الصفحة ، بل وتختم بهما الفصل حتى يكون هذا الموضع الختامى نوعا من إبراز أهميتهما ، لما للبدايات والنهايات من مكانة متميزة على خريطة علاقات التراتب النصية . ثم تمضى بنا الأحداث لتكشف لنا عن أن كلا من البطلتين اختارت طريقا مختلفا للخروج من تلك الأزمة التى كانت جزءا أساسيا من تجربة اكتشاف الذات . فقد تعلمت بشرى ذات الحس الواقعى كيفية الحد من استشراء الفساد فى عالمها الصغير بالوحدة الريفية المجمعة بعد أن اكتسبت ، كما تقول ، شيئا من الخرتيت « جلد سميك ، وقرن ينطح » (ص ٥٣) ، وبدأت تجربة البحث عن شريك لحياتها يمكنه أن يؤازرها فى تلك المواجهة . أما سلمى التى تتمتع بلمسة رومانسية عرضتها للكثير من المشاكل ، فقد اختارت طريق التمرد لا طريق الإصلاح الذى آثرته

بشرى . وبدلا من مواجهة تجربتها بحس عملى كانت تخرج للمشى على النيل ، وعندما تأزمت الأمور بينها وبين زوجها أمضت ستة أيام « لم تبادله حرفا ولم تحادث إنسانا . وفى اليوم السابع ذهبت إلى بيت أبيها وأعلنت أنها قررت الطلاق » (ص ٧١) . وقد صمدت فى وجه التهديد والوعيد شهورا حتى أرسل إليها سعيد بورقة الطلاق .

ويكتسب هذا الطلاق فى النص دلالات أوسع من دلالاته الحرفية ، لأنه ليس مجرد نهاية لزيجة فاشلة ، ولكنه فصم لعرى العلاقة مع الواقع كله . وهروب من مواجهة المشكلات التى لا مندوحة عن البحث عن حل لها . ولهذا كان من الطبيعى الا تجد سلمى أمامها بعد ذلك مناصا من الخروج من الوطن برمته ، أى الخروج إلى أوروبا ، لا إلى أى من أجزاء الوطن العربى الكبير ، كما فعلت بقية البنات . فلم يعد فى طاقتها بعد هذا الموقف أن تتحمل ما سبق أن تحملته من قهر الأب الذى لم تنس بعد كيف انتهت رحلتها إلى الأهرام التى كتبت فى فيئها قصيدتها المتفائلة الأولى بصفعة قاسية منه ، والذى تحولت صورته لديها إلى صورة سجان رهيب يربط « بناته تحت حزام عريض شده على خصره خوفا من أن يفلتن ، وهن يصحن طالبات النجدة لأن الحزام يضغط عليهن إلى حد الاختناق ، وهو يسير بحبور لأنه مطمئن عليهن » (ص ٧٤) وقد زادت حدة تضييقه الخناق عليها الآن بعد أن أصبحت « مطلقة » . فخروج سلمى من معركة مواجهة التقاليد الاجتماعية الصارمة التى تضغط على المرأة المصرية وتكبل حريتها ، لا يتحقق إلا بالهرب المستمر من هذه المعركة . فهى من حيث طرحها لفداحة القهر الاجتماعى الذى تعانى منه المرأة تكشف لنا عن بعد هام فى أبعاد هذه القضية وهو أن الهرب من مواجهة هذا القهر لا يعد المرأة بأى خلاص ، وإنما يؤدى إلى استبداله بأشكال أخرى من فقدان التحقق . فكما هربت سلمى من معركة الزواج التقليدى بالطلاق ، هربت من ضغوط الأب وقهره بالسفر للعمل كمترجمة فى فيينا التى تنادى أغنية أسمهان المشهورة بأن من الممكن أن تتمتع فيها بشبابها : فهل تمتعت هناك بالشباب الذى ضيقت التقاليد السقيمة عليه الحصار فى أرض الوطن ؟ بدا لها أنها تفعل ذلك فعلا فى بدايات لحظات المواجهة الأولى والتى وقعت فيها تحت سحر المدينة . لكن ما أن بدأت سلمى تكتشف الجانب الآخر من تجربة الغربة وهو الوحدة المرة الكئيبة فى المدن الأجنبية ، ويبلغها نبأ موت أبيها فلا تجد من يشاركها أحزانها ، وتتغير نوعية الأشعار التى كانت تكتبها ، حتى تغيرت تفاصيل الموقف . ولم تعد تجد نفسها إلا فى لحظات تحقيق صغيرة ومسروقة كتلك التى عاشتها مع أختها مديحة فى مدينة عربية . فى تلك اللحظات القليلة تكشف مديحة (الأخت الصغرى) لأختها الكبرى عن استحالة تحققها فى فيينا ، لأن فيينا الأغنية ليست إلا خيالا مصنوعا من آليات الطبقة الوسطى الكبيرة فى مصر بأوروبا التى ترى فيها النعيم والجنة وليس الاستعمار ولا حتى أوروبا الحركة العمالية أو الاتجاهات الطليعية فى الفنون . (ص ١٧٠) والغريب أن سلمى الشاعرة الحساسة لم تكتشف أوروبا الاتجاهات الطليعية فى الفنون تلك ، وإنما اكتشفت أوروبا مآسى المغتربين فى محطات القطارات فى الليالى الباردة ، وهذا ملمح آخر من قسمات رومانسيتها .

وإذا أردنا أن نتعرف على بقية التنويعات المختلفة على تجربة الخروج قبل العودة إلى تناول ما جرى لبشرى باعتبارها رمزا للذين لم يخرجوا والوجه الآخر لنفس التجربة ، سنجد ان تلك التنويعات بالغة الأهمية لأنها تكشف لنا أن الموضوع الرئيسى للعمل هو تغريبة البنات التى يكتسب فيها الخروج مجموعة من المعانى الجديدة التى تربطه بعملية بحث المرأة المصرية عن ذاتها وعن دورها على السواء . فقد أتاح الخروج فى هذه التغريبة بما يصاحبه من انبتات مؤقت للجذور ، فرصة التعليق المؤقت

للمواضعات القديمة وبالتالى وضع المرأة والرجل على قدم المساواة أمام ظروف جديدة . ولا تتجلى هذه المساواة فى أوضح صورها إلا فى تجربة مديحة ، فقد بدأت تجربة ارتباطها بشاب تريد الزواج منه فى وقت متأخر نسبيا فى السبعينات فيما يبدو ، أى بعد أن تفاقمت حدة الأزمة الاقتصادية . ولذلك لم يعد أمامها سوى الخروج للعمل فى البلاد العربية فذهبت هى إلى بلد وهو إلى آخر ، وكان السفر نفسه هو مفتاح تخثر العلاقة وتحللها فذهب كل منهما إلى حال سبيله بعد عامين من الغربة ، بينما بدا للوهلة الأولى وكأنه سبيل تحقيقها . اغتربت مديحة الجميلة المترعة بالحياة بعد أن أجهضت الأزمة الاقتصادية وتجربة الخروج العربى قصة حبها الغضة ، إذ دفعت بها تلك التجربة إلى بلد وحبيبها إلى بلد آخر وبعد عامين من الغربة أكتشفا أن التغريبة غربتهما عن بعضهما أيضا ، فانتهت العلاقة وهى لم تكد تبدأ . والغريب أن آليات عملية الاغتراب كانت أقوى من الوعى بأن السفر لا يؤدى إلا إلى طريق مسدود ، فبعد اكتشاف مديحة أن الغربة قادت إلى اغترابها عن حبيبها ، كانت أتعس من أن تبحث عن عمل فعادت لغربتها من جديد . وهى تدرك أن هذا ليس حلا ، ولكن البديل ، وهو الانخراط فى المجتمع الاستهلاكى أشد بشاعة من كل الخيارات المرة .

أما التنويع الثانى على لحن الغربة فهو تجربة على وأمينة . حيث ذهبا للعمل فى البلاد العربية عندما ناءا بعبء الأسرة التى تكاثر فيها الأولاد ، وقصم ظهرها ارتفاع الأسعار ، واستحالة الحصول على شقة وتأثيثها . وهى الغربة التى تبدو سلبياتها من خلال لحظة جمع الشمل نوعا من الثمن الذى لابد من أن يدفعه الذين يتخلون عن الوطن فى لحظة الألم . فقد أحالت تلك التجربة أمينة إلى شخص آخر لا نتعرف فيه إلا على أقل القليل من ملامح تلك التى شاركت فى اعتصام الطلاب ، والتى كانت تتوهج بالحماس والرغبة فى العمل من أجل القضية العامة . وعندما تعلق على أخبار مديحة التى ترى سلمى أنها « تحولت إلى فيلسوفة وسياسية ، ولما ترجع ستجدونها مع طه فى السجن » قائلة « غدا تهدأ وتعقل مثلنا » (ص ١٨٥) لا نعرف ان كان ما حدث لأمينة هو نوع من العقل أم من الموت ، لأننا نتألم ونحن نرى أن التغريبة قد غربتهما عن وعيهما وعن اهتماماتهما القديمة وعن عقلهما نفسه . من خلال هذه التنويعات المختلفة على لحن الغربة نكتشف ما فيه من سلبيات ، ستتضح لنا أكثر عندما نتأمل ما يجرى للذين بقوا .

فبينما كانت سلمى تحاول الهرب من الحصار الذى فرضه عليها أبوها بعد الطلاق بالتقدم لوظيفة فى فيينا كانت بشرى تجنى أول ثمار انتصاراتها الصغيرة فى تجربة المواجهة مع الفساد المسيطر على الوحدة المجمعة . فبعد رحلة إلى أعماق البيوت الريفية تفتح وعيها على حقيقة ما يدور حولها . وأخذت تنظم الطالبات لتنظيف المكتبة وترتيب الكتب ، وتفكر فى التعاون معهن فى الصيف فى مشروع لمحو الأمية أو للتوعية الصحية . ومن خلال هذا التفتح على العالم الذى كانت تحلم له سلمى فى قصيدتها الأولى وبدأت بشرى تعيشه ، تخلقت علاقتها مع طه واستمرت حتى توجها الزواج ، لكن المناخ الفاسد الذى تكتسب فيه تغريبة البنات هذا الطعم المر ، والذى تتخثر فيه الأحلام الجميلة بالمستقبل ، لا يتيح لهذه القصة الجميلة أن تنتهى نهاية سعيدة . لأن الرواية تقدم لنا شهادتها الصلبة القاسية ، قسوة الحقيقة العارية ، على ما دار فى مصر فى مرحلة السبعينات الكئيبة ، وتتتبع بعين مستبصرة حساسة آثار هذه المرحلة التى ما زالت فاعلة فى الواقع المصرى الراهن . لذلك كان من الضرورى أن تكشف لنا من خلال تجربة بشرى عن المعاناة التى عاشها الذين بقوا لتحقيق الحلم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت بشرى تعيش تجربة الحياة الصعبة بعد أن اختفى زوجها وراء القضبان ، وسافر أخوها وأسرته للعمل فى البلاد العربية . فمصائر الشخصيات هنا مرسومة بمهارة تكسب القدر دلالته الاجتماعية والسياسية على الدوام فى عالم مصر التى استأثر بخيرها أقل أبنائها جدارة بهذا الخير ، بينما يتعذب أحقهم به فى المنافى . أما سيد الذى يقوم بأعمال مشبوهة فقد ازدادت ثروته وكثرت سياراته وسمك جلده فلم يعبأ بفض النزاع الذى نشب بين أمه وزوجته أو بالأحرى عشيقته الأوروبية « كريستينا » التى هجمت على الأم ببذاءاتها حتى أجلتها عن بيتها . ثم تزوج من زوجة أخرى ذات ضحكة خليعة مجلجلة تكشف عن بذاءة ذوقه . بينما طه الذى التزم بنصاعة الحلم بالمستقبل النظيف يعانى وراء القضبان ويتعرض ابنه خالد ، سميُّ صديقه الذى دفع حياته فداء للوطن ، لمضايقات الفهم التقليدى الصفيق للأمور والذى أطلعنا على عينة منه فى حديث مجدى سلام صنو سيد ، و « رجل الأعمال » القذرة مثله .

هذا التناقض الحاد فى مصائر الذين بقوا هو الذى يبلور المعانى المتراكبة لتجربة الخروج هربا من تكرار مصير بشرى ناهيك عن مصير سيد . لكن الرواية تهتم بشكل خاص بأن تقدم خصوصية تغريبة البنات ، وهذا ما دفعها إلى استخدام ما أود أن أدعوه باستراتيجيات تغييب الرجل حتى يصبح المنظور المسيطر على النص هو منظور المرأة . وتتحقق تلك الاستراتيجيات من خلال عدة عناصر أساسية ، أولها أن تكون البنت فى بنية الأسرة هى الكبيرة ، كما هى الحال مع بشرى وسلمى وأن يكون الرجال هم الأصغر سنا ، وبالتالى مقاما . وثانيها التنفير من سقم محاولات الابن الأصغر أن يلعب دور « الأخ » حامى الحمى من خلال واقعة ضرب سيد لسلمى لركوبها الدراجة بتحريض من صديقه مجدى الذى أصبح فيما بعد « رجل أعمال » مثله . وثالثها تغييب الرجال فعليا إمَّا بتسفيرهم كما حدث مع على ، أو بغيابهم وراء القضبان كما حدث مع طه ، أو بقتل العدو الصهيونى لهم كما حدث لخالد ، أو بتهميشهم كما حدث مع سيد ، الذى يعتبر وجوده نوعا من الغياب ، ليس فقط لانغماسه فى حمأة الفساد الذى يريد لفساده التخفى ، ولكن أيضا لأنه تخلى كلية وبمحض إرادته عن أى مسئولية كما اتضح لنا من حادث المواجهة بين أمه وكريستينا . وفى مقابل تغييب الرجل هناك مجموعة أخرى من الاستراتيجيات التى يمكن تسميتها باستراتيجيات إبراز المرأة وبلورة صوتها وتمكينها من احتكار المنظور القصصى بلا منازع . فأحد أهداف النص ليس مجرد بلورة سعى المرأة للخروج وبحثها عن ذاتها ، وإنما صياغة صوتها القصصى المتميز فى نفس الوقت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علی الشرقاوی

الــوعلــة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كصهيلِ الوردةِ قبلَ توهُّجها ، اكسر
قاف القيد بجذرِ الفعلِ وأرتكبُ العطرَ
كما يرتكبُ الماءُ ثمارَ الماء
منفلتٌ
اقتحمُ الطينىَّ بإصبع ضوءٍ ، يرتجفُ
البردى بذكرى الغيم ، يسيل الصيفُ
من الفرعينْ . اشمُّ نيازكَ شهدٍ ،
أتحسَّسُها قُزَحاً واذوقُ صباحاً لا تعرفُهُ
فاكهةُ اللونِ ولا يفهمُهُ غير حنانِ الضفةِ

حين تلامِسُ آهات النهر .

ولا أشبعُ

أيتها الرَّكْضةُ بين مَساءاتى ونهارات الجسد الوحشىِّ

إذا قلتُ أحبُّ اللهب المتقطِّر من عنبِ الشفتيْن

أنا أغْنيكِ إذا قلتُ أحِنُّ إلى ريش

الرِّيحِ وفجر الأسبوع ونجم الهدهَدةِ

القمحيَّة فوق حرير الفوضى فأنَا أَغْنيكِ .

إذا صاحتْ قُطعانُ الدَّهشة ضائعةً فى آهاتِ

الجبليْن المرتعشيْن وقالت للدَّمع الضاحكِ

اشتاقُ إلى ظُلُمات الكهف الأوَّل والعشب

المبلولَ برائحةِ الصَّيفِ ؛ إذا شاهدتُ جداراً

تخرجُ عن سطْوتِه مائدةُ الصرخة أوشاهدتُ

نهاراً يشبهُ رعشةَ وَعْلين

ووعليْن

وعشرينَ

يهزونَ ربيعَ الكونِ فينهمرُ الأبيضُ فى الأبيضِ ،

أيضاً أغْنيكِ .

فأنت اللهبُ المتبرعمُ فى برِّيةِ أيامى

أنت هُيامُ الأزرقِ بالأفْقِ
وأنتِ ظلامى منذ تهجَّيْتُ نهاراتِ الطَّلع .
يداى العشبةُ صاهلة تفترسُ الضوء .
يداكِ الرغبة مِنجلهُا حقلُ دمى .
وعيونُكِ ظامئةٌ .
أتلخصُ فيها ، فيكِ أُلخصُ :

- سرَّ غرورِ العشبِ
- جماليَّاتِ الخطأ الناضجِ
- أحلامَ النقطةِ .

أنت الملكة
بك وإليكِ وفيك أغامر
مرتفعاً كالنمرةِ فى البئرِ
يَدِى تنِّين الرَّغبةِ
قلبى زلزال يخلعُ جلدَ الحجرِ الطينىِّ
ويركضُ فى غابات الرُّوحِ
وأنفاسى عينُ البوم .
أنتِ الملكة
بك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإليك

وفيك أغادر مرتفعاتى

اهبط فى الهذيان الهائم .

أرفع تنورة ريحانك من طينِ الخوفِ

واجلسُ فى تنُّورِك طفلاً يغوى الحرقَ

أسمِّيك جموحَ الكاف الأمَّارة بالبرق

أسميك جنونَ الواوِ المزحومة باللهفة

لا شىء هنالك غير وميضِ الرجفةِ فى قاعِ النونِ .

فأنت الملكة

وأصابع كفّى رعاياك .

إلىّ ارتفعى .

ارتفعى .

لأسمِّيك بما لا أرغب فى ...

وأسميك بما لا أعرف عنى ..

فأنا

أيتها الوَعْلةُ منتظر

أن نلعب بالبركانِ

كما يلعبُ ضوء بالماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأليف : آدم ليفى

ترجمة : أحمد صليحة

مدينة الأكاذيب

كان الغمام الكثيف يحجب المدينة أكثر الأيام ، ويجعل من ليلها حلكة دامسة ثم كان يوم جديد تفتقت فيه السماء عن الزرقة وتسارعت السحب عبر السماء كقطط فزعة تتدافع وهى تتسلق سلماً . لم تكن المدينة تعرف الربيع ، ولكن برد شتائها ليس بالبرد ، وقيظ صيفها ليس بالقيظ فهما أشبه بديكور مسرحى قديم غريب لا ينطلى على المشاهد ، الذى يتناهى إليه صرير لوحات المناظر فى نزولها ، فالمدينة ذاتها أبعد عن أن تتأثر بحرارة أو برودة إلا فى أفقر أحيائها حيث تئن البيوت من وطأة الشتاء .

وفى حى من تلك الأحياء كان مقامى حينما حللت بالمدينة . هناك اكتريت غرفة فى منزل متداع ورحت أرقب من نافذتها ، وأنا جالس ، متدثر بالفراء ، حشود البشر المتعثرة فى الثلوج .

كانت مدينة شاسعة مترامية الأطراف ، لا يبلغ المرء نهايتها ، ولا يستطيع أن يغادرها حتى بعد وفاته ، بل كان الناس يفدون إليها بلا انقطاع ، ولكنها ، وإن استوعبتهم جميعا ، لا تنمو أبداً ، فهى مدينة لا نهائية .

عن المؤلف :

روائى بريطانى شاب ، ولد فى مدينة سوامسى Swamsea عام ١٩٦١ ودرس الفلسفة فى بريطانيا ثم فى الولايات المتحدة ، وتتضح نزعته الفلسفية فى أعماله الروائية والقصصية وقد نشر أولى رواياته « الفاكهة الزرقاء » Blue Fruit عام ١٩٨٨ ، وفى نفس ذلك العام صدرت مجموعته « مدينة الأكاذيب » (City Of Lies) التى أخذت منها هذه القصة . والكاتب عضو نشط فى « لجنة نزع الأسلحة الذرية فى أوربا » .

خذ الغجر مثلاً ، لقد وفدوا إليها من مكان ما لا يدرى أحد أين هو ، ولا متى جاءوا منه ، لذا تجاهلهم أهل المدينة . ولأنهم كانوا بلا صورة أو هيئة فقد أصبحوا من الموسيقيين ، لأن الناس تؤثر سماع الموسيقى الجيد على رؤيته .

كان الغجر يجوبون المدينة طولاً وعرضاً ، فيلتف الناس حولهم ، ويقيمون على قارعة الطريق طقوساً غامضة وحين أقاموها تكاثف الظلام واشتدت العتمة ، لست أدرى كم لبثت بينهم جالساً أتمايل على وقع أقدامهم الراقصة . كانت المسافات تتباعد أمام عينى وتتقارب ، وينقلب الليل نهاراً ، والنهار ليلاً ، ويتألق كل ما حولى ويحتوينى ، ويتجدد إحساسى بالمتعة كلما تكررت الطقوس ، وأخذنى مظهرها كمن ينصت لقصة فيشغله صوت الراوى عن المعنى ، حتى أننى لم أفطن إلى الموسيقى إلا بعد أيام ، إذ كان كل ما أراه هو استجابات الناس لها . أى لظاهر الشىء لا الشىء نفسه .

وقف عشرة موسيقيين فى حلقة مفككة . يراقب كل منهم الآخر ، ويضحكون بين الحين والحين وهم يعزفون موسيقاهم الوحشية الصاخبة التى تتدافع أنغامها وتتعثر ، فتُغول وتنوح ، أما إيقاعاتها التى كانت تهز الجمهور هزاً فجاءت من كمان مكسور لعازف عجوز يذبح أوتاره بقوسه فى إيقاع منتظم غريب ، بينما راحت جوقة المزامير والأبواق تولول حتى كادت تطغى على صوته ، ولكن العجوز كان العازف الوحيد الذى يعزف الإيقاع الرئيسى ومن ثم أخذت تتسارع حدة أنغامه لتثير من يسمعها وتمسّ من حوله بقبس من جنون ، بينما بدت الموسيقى وكأنها تنحدر انحداراً مستمراً نحو هاوية .

ولكن ، هل للكلمات أن تصف الموسيقى ؟! إن الكلمات تتصاعد من الصفحة رأسياً ، بينما تنداح الموسيقى فى عشرة أبعاد ، فتنتشر كشراع أو تلذع الأنف بحدتها ، وكلما حاولت الكلمات أن تمسكها راغت منها كما يروغ الماء من الإناء المثقوب ، وتركتها هشيماً تذروه الرياح .

سحرتنى موسيقى العجوز إلى الحد الذى دفعنى لأن أسأله أن يجعلنى من تلاميذه ، فوافق ، وجلسنا فى البرد نصطلى بجمرات حزينة على قارعة الطريق ، بينما راح العجوز يروى لى قصته . لقد احترف العزف قبل خمسين عاماً ، حينما كانت المدينة تنعم بالثراء والسلام ، أما الآن فلا يعرف الموسيقى سوى أفقر أبنائها ، وكاشفنى أنه يرى أن الموسيقى هى الحب الخالص ، الذى يستطيع بقبس منه أن يأسر إنساناً ، ويمتلك فؤاده أبداً ، فالمرء إذا أصغى للموسيقى ، انقلب إلى حال أفضل ، لأن الموسيقى تتسم بالكمال وإن لم يكن لها وجود ، فما الموسيقى ؟ ، وأين هى ؟ إنها ليست فى الكمان لأن الكمان هو أداة صنعها ، وهل بوسعك أن تراها ؟ وهل بمقدورك أن تشمها ؟ أجل إنك تستطيع سماعها ، ولكن هل تسمعها كلها ؟ ألا تجتذبك إليها ، وتجعلك تتساءل دائماً عما يكمن وراءها ؟ إنها تهمس فى أذنك أن فى ظاهرها وباطنها يكمن سر أجمل منها ؟ إننا معشر الموسيقيين نعلم الناس ونخرجهم عن الإيمان الأعمى بما هو كائن ، ولذا فنحن قوم خطرون ، نحن الذين نمدهم بما هو غير كائن ، باللحظات التى تذوى وتبعث من جديد ونحن نفكر فيها ، إن من يصغ إلى موسيقانا يخلق فى ذهنه صوراً ليست من الوجود ، وذلك يجعله أقدر على تقييم الوجود ، ولذا فنحن قوم طوبيون ، لأننا ننكر الأولوية التى يضفيها الآخرون للوجود على اللا وجود ، وعلى الذى لا يستطيع لن يكون له وجود ، فالموسيقى تفتح الأذهان .

أثارتنى كلمات معلمى ، فتبعته طيلة الشتاء ورحنا نذرع شوارع المدينة التى جمّدها الصقيع ، وكنت حريصا على أن أتعلم منه . كلما سنحت لى الفرصة ، فكم من مرة تحدّثنا ، ونحن نصطلى بجمرات متوهجة . كان الهدوء طابعه وهو يصغى إلى الإيقاع الغامض الساكن الذى يعتمد عليه فى عيشه ، وقد يشتد به الهدوء أحيانا حتى يتلاشى ، والحق أن جمهور الجوقة لم يلحظه ، فالمرء لا يلحظ عازفا فى جوقة إلا إذ نشز فى عزفه ، ولذا ظل حاضرا دائما فى ذهن جمهوره بغيابه عنهم .

ولأشهر ظللت أسيرا لكلمات معلمى وموسيقاه ، التى لم يخفّ عنى تأثيرها إلا مع حلول الربيع الذى أذاب ثلوج الشتاء ، وفيه عرفت الحب . عرفته فى إحدى الحدائق العامة ، حيث كنت أجلس فى ظل شجرة بلاستيكية عريضة الأوراق ، احتضن ركبتى ، بينما كانت الموسيقى تصدح فى الطريق ، وكنت قد نضوت عنى فرائى ، وتخلصت منه منذ وقت طويل ، فالمرء فى الربيع لا يتوقع أن يعود الشتاء من جديد . انبثقت من جوف المطر ، ثم جلست إلى جوارى . وتحدثنا لساعات ، كانت خضراء العينين والشعر ، وفى عينيها حول طفيف أضفى عليها جمالاً وحين تحدثنا كانت الموسيقى لاتزال تصدح فى أذنى مع كلماتها التى تدفقت من فيها ، غير أن الموسيقى ما لبثت أن خفتت وتلاشت شيئا فشيئا .

سألتنى من أكون ، فرويت لها كيف أتيت والتقيت بالعجوز ، وكيف أصبحت تلميذه ، فألمحت إلى أنها لا تستطيع أن تحب رجلاً يود أن يصبح خفيا ، فالرجل الحقيقى عندها هو من يمسك بزمام حياته ، ويبرزها على الآخرين ، هكذا الرجل ـ ثم قامت عنى وفارقتنى .

هكذا تلاشى اهتمامى بالموسيقى ، فغادرت العجوز ، ومرت أسابيع ودارت فيها الكواكب الميكانيكية حول الشمس النيونية ، كانت أضواء المدينة تتحدى ظلام السماء ، ولم تكن شوارعها فى الليل أقل نورا عنها فى الصباح ، وكم كان سرور الناس بها لأنها تقيهم الظلام ، ولكنهم كانوا غير واثقين من أجسادهم ، وكانت القصص التى يتعاطونها فى الحانات مختلفة .

كانت المدينة من السعة بحيث كان أهلها يتحدثون فى بعض نواحيها بلغات أجنبية ، وذات يوم وأنا أسير فى منطقة من تلك المناطق الأجنبية شاهدت أحد الساسة البارزين يهرول فى سيره ، إذ كانت رؤية الفقراء تزعجه ، ولذا كان دائما يجدُّ فى مشيته خشية أن يرى أحدهم ، حينئذ خطر لى أن الفتاة قد تحبنى إذا أصبحت سياسيا فالساسة مرئيون ، فتبعت الرجل إلى بيته حيث انتظرت أياما أربعة .

أربع مرات عبرت فيها الشمس السماء فى دقة وإحكام ، وأربع مرات غادر فيها السياسى داره وعاد إليها ، هنا حسبت أننى قد أمسكت بناصية حياتى ، وفى مساء اليوم الرابع دنوت منه بينما كان يهم بدخول بيته ، وقدمت له نفسى . ساوره الشك فى بداية الأمر ، فلم يكن طلبى هينا ، إذ رجوته أن يجعلنى تلميذا له وأن يعلمنى فن السياسة ، ولكنه حين أدرك سذاجتى ، أحسّ بالارتياح ، ودعانى للدخول معه .

وفى الداخل أخذت أكيل له الثناء ، وأمنّيه بأعذب الأمانى ، فاستجاب لطلبى شريطة أن أعلم ابنه .

وفى اليوم التالى اصطحبنى إلى البرلمان ، حيث أصابنى الروع والدهشة مما رأيت ، إذ كان كل من حولى لهم أهمية يصعب على ذهنى ادراكها أو تصورها ولم يمض وقت طويل حتى دعى الأعضاء للتصويت على الموضوع المطروح للنقاش ، وعقب إشارة كإشارات بدء السباق ، هب النواب من مقاعدهم وجذب كل منهم رافعة

من اثنتين مثبتتين أمام مقعده ، فأحدثوا ضوضاء رهيبة .

وحينما عاد الهدوء من جديد سألت معلمى أن يفسر لى الأمر ، فروى لى أن أهل المدينة ونوابها ظلوا لسنوات يخشون الانحراف عن الأغلبية فى أى رأى ، وكان أن كره النواب أن يدلوا بأصواتهم قبل أن يعرفوا فى أى طريق تسير الأغلبية ، والبقاء مع الأقلية الخاسرة قد يكلف النائب مهنته المربحة ، ومن ثم حرص كل نائب على الانتظار حتى يتم سحب معظم الروافع ، ويرى مجموع الأصوات الموافقة والمعترضة المسجلة على اللوحة الخاصة بالإحصاء المثبتة فى مقدمة القاعة ، وهكذا انقلب الأمر إلى مهزلة ، إذ يتقاعس النواب عن جذب الروافع حينما يدعوهم رئيس الجلسة إلى الإدلاء بأصواتهم ، ويجلسون فى هدوء ، وكل منهم يرقب جيرانه متنمرا لحركة تبدر منهم ، وقد يمضى النواب ساعات وساعات جالسين فى صمت قلق ، وكثيرا ما انفضت الجلسة دون اتخاذ قرار .

وقد جربت وسائل عديدة لعلاج هذه المشكلة ، منها حل توصل له النواب من تلقاء أنفسهم . وهو إجراء تصويت سرى قبل التصويت العلنى لتحديد اتجاه الأغلبية ، حيث استأجر النواب رجالاً يستطلعون الآراء حول الموضوع قبل التصويت ، ولكن سرعان ما عرقل الغش والخداع هذه الطريق ، إذ كان من مصلحة كل نائب أن يضلل منافسيه السياسيين ، كما أن هؤلاء المستطلعين لم يكونوا فوق الشبهات . وكان من السهل رشوتهم ليخدعوا سادتهم ، ومن ثم أخذ النواب يبددون الكثير من الوقت فى دراسة الإحصاءات التى يقدمها لهم رجالهم ، والتفكير فى ابتكار وسائل للتأكد من صدقها ، ولكن حيرتهم اشتدت مما دفعهم إلى العودة من جديد إلى الجلسات المتحفزة القلقة ، بدلاً من المخاطرة بشعبيتهم .

ثم ظهر علاج جديد لتلك المشكلة اتفق عليه النواب ضمنا دون تصريح . إذا اكتشفوا أنه إذا بادر احدهم بجذب رافعته ، فسيتبعه عدد لا بأس به من النواب فى رأيه ، لكن لعبة القطيع هذه سرعان ما انقضت ، إذ استغلها بعض النواب الطموحين فى دفع النواب الآخرين لإقرار القرارات التى يريدونها هم ، وما أن أدرك النواب أنهم يدلون بأصواتهم دون معرفة مؤكدة بنتيجة التصويت ، حتى امتنعوا من تلقاء انفسهم عن الاشتراك فيه .

وفى النهاية تقرر أن يمنح النواب أربع ثوان فقط للتصويت ، وهى مهلة كافية كى ينهض اكبر النواب سنا من مقعده ليجذب رافعته واقل مما يسمح لنائب بأن يعرف الاتجاه الذى سيسير فيه التصويت ، وهذا هو سر الضجة الهائلة التى أحدثها النواب عند تصويتهم .

حينئذ سألت معلمى عن السبب الذى دعا النواب إلى تفضيل هذا الأسلوب المعقد على الاقتراع السرى ، فأجاب إن الاقتراع السرى سيكون مخالفا لحق كل إنسان فى التعبير بحرية وصراحة عن مبادئه ، ولكن هذا الإجراء الأخير لم يمنع النواب من استئجار العيون لإبلاغهم بنوايا الآخرين ، وقد دربنى النائب لأكون عينا له على زملائه ، ولم أكن قبل دخولى البرلمان قد ادركت أن الحقيقة سلعة نفيسة ، وإنها أعلى من أن تبدد ، ولذا فعلى الإنسان أن يحفظها ولا يخرجها إلا بحساب ، وأن يقتصد فى استخدامها ، وكنت أحسب من قبل أن الصدق والكذب أمران هيّنان ، لكنهما فى الواقع مادة لعلم من العلوم ، فمن الخطل أن ننعت الأشياء بالكذب ، ولذا تعلمت . أن أتحدث عن سوء التقديرات ، وعدم الدقة العلمية ، والتناقضات والأمور التى لا يستسيغها عقل .

وغيرها من ألوف المسميات لدرجات الباطل ومرادفاته .

وفى مقابل ذلك توليت تعليم ابن السياسى ، وكان صبيا خبيثا فظا ، وقد التزمت بالمنهج الرسمى فى تعليمه ، ولكننى كلما شعرت بالملل ، كنت احدثه عن العوالم الأخرى حيث يسير الناس فوق رءوسهم ، ويجذبون من النواصى ، وعن الجبال التى تخترق قممها الغلاف الجوى لتشمخ فى الفضاء ، ورغم أن الصبى لم يصدقنى ، إلا اننى احسست بمتعة ، وأنا ألقنه هذه الحقائق تفوق الإحساس بالإثارة الذى كان يخامرنى وانا أحيك الأكاذيب النفعية المألوفة فى البرلمان ، ولذا واصلت حكاياتى .

وذات ليلة استدعانى النائب إلى مكتبه ، وقال لى إن هناك شائعات تدور على السنة النواب ان معلم ابنه يتحدث عن وجود أماكن أخرى خارج المدينة ، فاحتججت بأننى لم أذكر سوى الحقيقة ، وأن هذه أماكن موجودة فى الواقع ، فأجابنى السياسى بأن الأمر إذا كان كذلك ، فجريمتى أفظع ، ولذا طردنى ، وطلب منى مغادرة المنزل على الفور قبل أن أُلحق به العار .

أحرقت حرارة الصيف المنبعثة من أرصفة المدينة ، إذ توهجت الشمس المصنوعة من مصابيح النيون ، وفتحت أبواب المدينة ليتدفق الناس فى الشوارع ، حيث نشب العراك بينهم وتفشت الأمراض ، ومرت مع السائرين أياما حتى وجدتنى يوما أمام طبيب الأفكار .

كان الطبيب قد اتخذ موقعه فى احد أكبر الشوارع التجارية فى حى من أشد أحياء المدينة ازدحاما ، وحوله كانت أمواج البشر تتلاطم ، وكان الطبيب رجلاً طويل القامة بدين الجسد ، شبه عار ، يجلس القرفصاء كأحد حكماء الهند على قاعدة مرتفعة ويتحدث من مجلسه للجمع الذى احتشد حوله ، فوقفت لأصغى لكلماته . إنه يداوى المرضى ، ولكن دواءه لا يمس الأجساد بل العقول ، وقال لهم إن لكل شىء اسما ، وإن لكل اسم فكرة تقابله ، فالمرضى مرضى لأنهم يصفون أنفسهم بالمرض ، ولذا فهو يسميهم أصحاء وأقوياء ليغير من أفكارهم ويشفى أجسامهم ، وكان يناول الجمهور وريقات ، وهو يخاطبهم ، بذراعيه السمينتين .

الليلة .

فى القاعة المركزية القديمة

ستتطهر من أعمالك والتزاماتك

تعال

لتتخلص من امراضك

على يد طبيب الأفكار الماهر

(رسم الدخول ٥ دولارات) .

ذهبت إلى القاعة المركزية فى تلك الليلة ، فألفيت حشداً كثيفاً يدور فى الميدان ، وينتظر الأبواب حتى تفتح ، وجلست على جدار وطىء : ورحت أرقب الشمس وقد استحال ضوؤها إلى البرتقالى ثم الأحمر ، ثم أخذ يشحب تدريجيا ، وفجأة ظهرت الفتاة التى كنت قد رأيتها عند الشجرة البلاستيكية ، وجلست على الجدار إلى جوارى وتحدثنا ، وسألتها عما تفعل هنا ، فقالت :

« ابحث عن نفسى ، وسأذهب إلى كل مكان حتى أعثر عليها » .

ثم نهضت ، وفى تلك اللحظة فتحت أبواب القاعة واندفع الجمع إلى الأمام وفقدتها فى الزحام .

فاجأتنى روعة القاعة من الداخل كانت القاعة ذاتها بسيطة ولكنها زينت بأبهى زينة فى تلك المناسبة وتسللت إلى أنفى رائحة البخور وخلع عبقها على المكان مسحة من

الغرابة والغموض ، وفى الرواق الذى يعلو الباب فى مؤخرة القاعة كانت جوقة من الموسيقيين تعزف لحنا سماويا على انغام الكمان والأبواق ودقات الطبول العميقة الرنانة ، ثم بدأ الموكب من احد الأروقة يخترق الحشد الذى خيم عليه الصمت ، وفى مقدمة الموكب جاء صبيان يمسك كل منهما بمجمرة فضية يهزها ، فيتصاعد منها البخور بعبقه ، الذى أخذ ينعقد حول راسيهما فى هيئة هالات رقيقة شفافة ، بينما تدلت من عنق كل منهما مرآة كبيرة ووراءهما أتى الطبيب الذى راح يتمايل مع انغام الموسيقى بجسده من جانب لآخر ، فى ثوبه الأبيض الناصع المسدل إلى عقبيه ، والذى حاك فيه ألف مرآة صغيرة ، ومن حين لآخر كانت المرايا الضخمة المعلقة على صدر الصبيين تمسك بخيوط النور المنبعثة من مصابيح ضخمة مدلاة من سقف القاعة ، فيموج المكان بضياء فضى باهر ، ومن خلف الطبيب اتت حفنة من حوارييه وكل منهم يعلق صورته على صدره ، وأخذ الجمع يحدق فى الموكب فيرى كل واحد صورته فى إحدى المرايا الضخمة التى تتقدم الموكب ، فتراءى لى أن القاعة قد اتسعت ، وأن الحشد قد زاد والموكب قد تضخم .

سار الموكب حول القاعة ثم توقف عند مقدمتها ، واستدار الطبيب ليواجه الحشد وقال :

— « هلموا يا من تحسبون انفسكم من المرضى » .

ثم فتح ذراعيه ، فحدث هرج ودبت الحركة فى الجمع ، وبدءوا فى التقدم نحوه ، مجموعة فأخرى ، وركعوا فى خط حوله ، فأخذ يطوف بهم وهو يعرض على كل منهم مرآة صغيرة ، ويقول :

« خذ هذه الصورة ، وانظر إليها كلما شعرت بانك مريض ، وتذكر ما قد يؤول إليه حالك » .

فينظر المتعبد إلى المرآة فى إجلال ، ثم ينهض ويجر خطاه عبر الجمع المحتشد ، وبعد أن تطلع الجميع إلى صورهم ، ارتقى الطبيب منبراً ، ووقف وسط هالة من الضياء القرمزى ، وخاطب الحشد بكلمات راح يرسمها بحركات يديه :

« اصدقائى ، لقد اجتمعنا اليوم لنعثر على انفسنا ، بينما كل ما حولنا يتهاوى ويطفح بالمرض . حينما يضل المرء طريقه فى المدينة يسعى إلى العودة من حيث بدأ ، وهذا ما ينبغى علينا القيام به ، وعلينا ان نبصر الأمور كالأطفال الذين يرون الأشياء كما هى ، فعيونهم كرات شفافة مفتوحة ، ترى كل شىء جميلاً ، وتضفى على الأشياء حسنا بديعا ، فلينس كل منكم اخاه وصديقه ومعلمه وخادمه ، فهم ليسوا سوى اشياء تبصرونها برؤيتكم الشاملة ، إنهم يزعمون ان لهم خصوصية ؟ ولكن لم تصدقون زعمهم ؟ على المرء ان يواجه الوجود بمفرده ، حينئذ لن يصبح وحيداً ، لأن الكون سيحتويه ، وسيحتوى هو الكون .

فليقل لى كل منكم من هو صديقه او اخوه او معلمه او خادمه ، إنهم كلمات ، وانتم الذين تصوغون الكلمات ، والكلمات اذرع نمدها لنمسك بالعالم ، ونصوغه حسبما نرى ، او هى ضوء مثل هذا الضوء القرمزى الذى ينساب فى ارجاء القاعة ، ويغير من مظهر الأشياء فى عيونكم ، او هى كالوجه الذى يبتسم ويراقب انعكاسات ابتسامته على وجوهكم ، نعم هى ذلك او نحو ذلك ، فلو تحرك احدكم او رفرفت على شفتيه ابتسامة لتبعه آخرون فلتبتسموا يا اصدقائى ، وستصحون ، لتبتسموا » ؟

هلل الجمع واهتزت أجسادهم بالنشيج والعويل وهم يصيحون « سنكون من الأصحاء ».

لكن صورة صديقى الموسيقى ارتسمت أمامى . لقد عاش حياته خفياً عن عيون الآخرين ، وما أن فكرت فيه حتى هببت واقفا ، وصحت بأعلى صوتى :

« إننا لا نستطيع أن نرى كل شىء ، إننا لا نرى الأشياء إلا لوجود فراغات بينها ، ولولاها ما رأيناها ، لذا فالفراغات هى أهم الأشياء ، ولكنها غير مرئية » .

ساد الصمت المروع المكان ، والتفت طبيب الأفكار نحوى ببطء وصوّب نظرة حقد قاتلة اخترقت جسدى ، وخرج صوته كالفحيح :

« اخرجوه من هنا » .

انقض على اثنان من حوارييه ، فغلا يدى من خلفى ، وجرانى جرا إلى الباب فى مؤخرة القاعة ، مازلت أذكر كيف راحت رأسى ترتطم بالصورتين المعلقتين على صدريهما بينما تخبط قدماى المقاعد لتزيحها عن موضعها قليلاً فى احتجاج كسيح عاجز ، ثم كالا لى لكمتيْن ودفعانى بقوة خارج الباب لأهوى على الدرج ، وذراعاى تلتطمان الهواء ، كما لو كنت طاحونة دوارة ، حتى سقطت أسفل الدرج ،

كانت الشمس تغادر سماء المدينة ، التى أخذت تدور ببطء حول محورها . كانت تلك الحركات تتم بحساب دقيق ، فلا يفطن لها أحد إلا بعد حين ، أما فى تلك الآونة فقد تمت تلك التغيرات وفقا لتعديلات بيروقراطية . بدا النهار طويلاً ، إذ تقرر فى تلك السنة أن يستمر الصيف إلى الأبد . وحينما ازدادت حرارة الطقس أخذ الناس ينزحون إلى الحقول القائمة عند الضواحى الوهمية للمدينة . وكان هؤلاء النازحون ممن لا نفع لهم فى المدينة .

ترامت أبنية المدينة العالية فى وهج الشمس فخلتها حقلاً من أعواد الحنطة المحصودة من تلك الحقول التى وعتها ذاكرتى فى عالم آخر ، وصعدت إلى قمة مبنى مرتفع ، وأخذت أرقب الناس منه وهم ينسابون من بوابة المدينة إلى الحقل ، وكل منهم يتوقف لحظة قبل أن يستلقى فى صف من الصفوف المترلصة على الحشائش البلاستيكية ، فسألت امرأة واقفة إلى جوارى ، أن تفسر لى ما يحدث ، فقالت :

« إن بالبوابة جهاز ذا شعاع كهرومغناطيس يعمل على تغيير موجات مخ كل إنسان يمرق عبر البوابة » .

ثم اطلعتنى على سرها ، فقالت :

« إن الانسان بطبيعته يخبر الوقت لا كسلسلة متتابعة من اللحظات الطولية ، أى المنتظمة على خط مستقيم ، بل كنسق متغير دائما أبدا من التجارب التى يستعيدها الذهن ويحيا فيها ، ومن الذكريات والتوقعات ، الزمن يشبه فاتحة الأنشودة التى لا نتبين معناها حتى نستمع إليها كاملة ، هكذا يخلق الزمان بالنمو والحركة والأمل ، أما الغرض من الجهاز فهو أن ينكسر فى الظاهر هذا النسق ، فينفصم المرء عن الروابط المتعبة التى يقلقنا بها الماضى والحاضر ، فمن يمر بالبوابة يلفى نفسه يحيا فى لحظة حاضرة ممتدة إلى الأبد ، ولذا يستلقى الناس على الحشائش ويحدقون فى السماء الزرقاء مبهورين ، بينما يتوافد حشد لا ينقطع من البوابة يضيف إليهم صفوفا تلو الصفوف » .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

حينئذ خلت أننى أرى شيئا فى السماء فوقهم يلتمع بوهج شمس الصيف ، فى البدء لم أستطع تبينه وإذا به صورة مجسمة فى السماء لجمع من الناس شاخصة ابصارهم إلى أعلى فى سكون ، كانت الصورة تسجل كل تفصيل مهما دق ، وكان أهم التفاصيل التى عكستها الصورة المجسمة ، الصورة التى يحدق الناس فيها ، أى أنها عكست نفسها ، فبدت فيها صورة ثانية ، ثم ثالثة تعكسها الثانية ، وهكذا كما لو كنا فى قاعة تكسو المرايا جدرانها ، فتتوالى فيها طبعات لا نهائية من الصور التى تعكسها . غير أن هذه التعددية كانت وهما لا أكثر ، فالصورة واحدة ، ولكنها تتكسر فى داخلها ، فتتضاعف إلى ما لا نهاية ، كما لو كانت تحتوى تلك الصفات التى نعت بها الفلاسفة الرواقيون ربهم :

« واحد ، بسيط ، قائم بذاته ، ليس له حد ، ولا يسبر له غور رحت أصغى للصمت الرهيب الذى اطبق على الحقل كسكون الموت ، بينما تراءت فى العمائر الشاهقة فى وهج الشمس وكأنها تبدى تعليقا صامتا على هذا الهيكل الوهمى فى السماء وبينما كانت عيناى تجولان فى حشود البشر أسفل البناء توقفتا عند الفتاة ذات الشعر الأخضر التى كانت تحدق وعلى وجهها تعبير جذل منتش ، فحسبتها قد وجدت ضالتها ، وعبر الصمت الساخن ، كان بوسعى أن أسمع صوت انهيار ما حولها ، لكن أذنيها صمتا ، واستسلمت عيناها لنبض إيقاع متكرر خافت .

سألت المرأة الواقفة إلى جوارى عما يحدق فيه الناس ، فضحكت ضحكة ساخرة ، وقالت :

« هى صور من الواقع » .

نظرت من جديد للحقل ، حيث كان الزمن قد توقف وفقدت إيقاعاته نبضها المطاطى ، وانحصر الفضاء بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون ، ليطرد الموسيقى ، ويبعد الخيال ، وران الصمت المطبق على الحقل ، فنزلت من البرج ، وأخذت أسير فى طريقى ، أهيم على وجهى .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد شمس الدين الحجاجى

انسلاخ الشعر من الأسطورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الضرورى عند بداية هذا البحث وقبل الخوض فى القضايا التى يطرحها ، أن نتعرض لتحديد مفهوم كلمتى الأسطورة والانسلاخ . فهذا البحث يعنى بكلمة أسطورة : العقيدة المرتبطة بالقوى الكونية ، أى ليست العقيدة السياسية أو الفكرية وإنما العقيدة بمعنى الدين [١] . وأعنى بكلمة الانسلاخ : خروج الشعر من الأسطورة ؛ ليس بالابتعاد عنها ، وإنما برفض فكرة أن يكون الشعر خلقا تقوم به قوى كونية ، ثم تنقله للشاعر الذى يصبح بدوره راوية لهذه القوى الكونية ، وليس خالقا مبدعا مستقلا بإبداعه إنه مجرد تابع ، ووسيط بين هذه القوى وبين جمهور المتلقين فى عملية تشبه التنويم المغناطيسى ؛ مجرد متلقٍّ لما يُلقى عليه . لقد كان هناك إيمان فى العصر الجاهلى بهذه الرؤية التى تربط الشعر بالجن وتجعل من الشاعر راوية له ، أى انه مجرد وسيط فى عملية الخلق الفنى .

ولقد حدث صراع بين عرب الجاهلية وبين الرسول فقد حاولوا أن يربطوا بين القرآن والشعر على أن كليهما متلقًّى من القوى الكونية : (الجن) . ومن هنا كان دفاع الوحى عن القرآن وتنزيهه عن أن يكون كلام جنّى وأن يكون الرسول وسيطا لجنى . فنفى أن يكون محمد شاعرا فى أربعة مواضع ، أو أن يكون قد تعلم الشعر : (وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين) [٢] فمحمد ليس شاعراً والقرآن الكريم ليس شعرا . وإذا كان الإسلام يرفض أن يكون محمد شاعرا وأن كتاب الله شعر ، فإنه نسب إلى عملية الخلق الفنى جبريل عليه السلام ، فقد رُوى أن له ما يقارب سبعين

(١) لقد تناولت مفهومى للأسطورة بشكل واسع فى بحث بعنوان الأسطورة والشعر ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثانى يناير ، فبراير مارس ، ١٩٨٤ ص ٤٢ ــ ٥٣ .

(٢) ٦٩ ك يس ٣٦ .

بيتا فى إحدى قصائد حسان (٣) . غير أن هذا التداخل من جبريل الأمين فى عملية الخلق الفنى توقف ، وتمت عملية تعديل جديدة فى رؤية الشعر وإبداعه ، إذ انقسم الجن المبدعون إلى نوعين ، كما انقسم الشعر أيضا إلى نوعين ؛ جن مؤمن وجن كافر أو جن طيب وجن خبيث ، فالطيب يبدع الشعر المؤمن والخبيث يبدع الشعر الخبيث ، ويلقيانه على لسان الشاعر .

ومع احتكاك العرب بالحضارات الجديدة التى اتصلوا بها ومحاولاتهم خلق حضارة خاصة بهم ، تطور العقل العربى ، وتطورت فكرة اتصال الشاعر بالجن وتحدد موقفهم من الجن المبدع ؛ بأنه ليس كل من يقول الشعر من الجن شاعرا مفلقا ؛ وإنما فيهم الجيد والردىء فمن اختص به جنى جيد أصبح شاعرا مجيدا ومن اختص به جنى ردىء الشعر أصبح شاعرا رديئا . (٤) ولم يلبث أن انعكس هذا على الشاعر الجيد ، فتطور موقفه من الجنى فلم يعد يقف موقفا سلبيا منه وإنما أصبح له رأى فيما يقدمه إليه الجنى ، إذ أخذ يقوم بعملية انتخاب . وبذلك تدخل فى عملية روايته لشعر الجنى .

ـــ ١ ـــ

ومع بداية العصر العباسى كانت هذه الرؤية قد تكاملت وأصبح هذا النظام فى عملية الخلق وعلاقته بقوى ما وراء الطبيعة ، جزءا من التراث العربى المرتبط بمفهوم الخلق الفنى للشعر ، كما كان جزءا من المعتقدات العامة لهذا العصر غير أنه لم يبق اعتقادا ثابتا لم يتغير ، وإنما حدث تعديل فى إطار هذا المعتقد .

تحرك هذا التعديل ليقف فى صف الشاعر ، أى فى صف الإنسان فليس من المعقول أن يتقبل هذا العصر الذى انفتح على العقل انفتاحا واسعا ، أن يجعل من الجن سيداً للشاعر وبالتالى سيداً للإنسان ؛ وقد ظهر واضحا فى بداية هذا العصر رفض فكرة وسلطة الشاعر المطلقة للجنى المبدع ، وتحول الشاعر أيضا إلى مبدع فى مواجهته ، فهنا أصبح الشاعر صاحب إرادة فى عملية الخلق الفنى . وأصبح بينه وبين الجنى علاقة دينمية تبرز فيها شخصية الشاعر وقدرته على الخلق وإدراكه لهذه القدرة وفهمه لها . ولعل ما يوضح ذلك موقف « بشار » من جنِّيِّه ، فهو لم ينكر أن له صاحبا من الجن فى الرواية التى تروى عنه حين بلغه هجاء « حماد » المقترح له : (جزى الله ابن نهيى خيراً ! فقيل علام تجزيه الخير ؟ أعلى ما تسمع ؟ فقال نعم والله لقد كنت أرد على شيطانى أشياء من هجائه إبقاء على مودته ولقد أطلق من لسانى ما كان مقيداً عنه وأهدفنى عورة ممكنة منه) (٥) فبشار هنا يعترف أنه يرد على شيطانه كثيرا مما يلهمه به . يخفيه ولا يعلنه للناس فهو يختار ولا ينساق وراءه ؛ أى أنه محكوم بعقله وإدراكه فى عملية الانتخاب فالشيطان يلقى وبشار ينتخب بحرية مما يقدم له . ولقد سجل « بشار » موقفا يمثل تمرداً على الجنى نفسه ، واعتزازاً بذاته أى بالإنسان . فهو يرفض مساعدة جنيه له :

---

(٣) ابن رشيق القيروانى ، العمدة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . بيروت : دار الجيل ج ١ ، ص ٣ .

(٤) القرشى جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام . تحقيق محمد على البجاوى . القاهرة : دار نهضة مصر . ج ١ ص ٦٢ ـــ ٦٣ .

(٥) الاصفهانى ، ط . دى ساس الأغانى ، ج ٢٢ ، ص ٨٢ .

دعـانى شنقنـاق إلى خلف بكـرة (٦)
فقلت اتركنى فـالتفـرد احمد

وموقف بشار هذا يحدد فاصلاً بين عصرين فى مفهوم الشعر . عصر يرى الشاعر تابعا للجنى وعصر يرى الإنسان متفردا يرفض التبعية للجنى فى عملية الخلق الفنى . وكانت هذه البداية امتداداً لتحديد دور الإنسان لتبدأ بعد ذلك الثورة على هذا المفهوم كله .
فبشار يمثل البداية التى اتبعها غيره من الشعراء .

فى هذا العصر :

وشـعـر نطقت .. وشـعـر وقفت
وشـعـر كتمت ... وشـعـر رويت
تُخَيِّرُنى الْجِنُّ أَشْعـارَهَـا
فـما شئت من شِعْرِهِنَّ اصْطَفَيْتُ

ومع أن هذين البيتين منسوبان إلى « امرىء القيس » ، إلا أنى أستبعد كثيراً أن يكونا من شعره أو من العصر الجاهلى ، كله ، فهما غريبان عن مفهوم الخلق الفنى لتلك الفترة والاعتقاد السائد فيها ، ويرتبطان ارتباطاً واضحاً بعصر « بشار » ، لانهما يمثلان ما صار إليه مفهوم الخلق الفنى ، فى عصره ، ومما يؤكد ذلك ، أن هذين البيتين من زياد ملحق « الطوسى » من المنحول الثانى فى ديوان « امرىء القيس » الذى حققه « محمد ابو الفضل إبراهيم » . وقد ذكر فى مقدمته أن هذه المجموعة : (النحل فيها بيِّن وتكاد تكون نسبتها لامرىء القيس معدومة)(٧) . ومما يؤكد ذلك أن ملحق « الطوسى » ، من المنحول الثانى فى الديوان ، يحوى ستا وعشرين قصيدة لا علاقة لها بشعر امرىء القيس المعروف . وهذان البيتان جزء من قصيدة تبدأ هكذا :

انـا القـرم للقَـرمِ بـين القـروم
عـلى كـل بيت لى الـدهـر بيتُ(٨)

والقصيدة تحاول أن توهم أن صاحبها هو امرؤ القيس فهو يفتخر بنفسه وبقدراته وشجاعته ثم ينهيها بالبيتين السابقين .

ولا يحتاج قارىء القصيدة المتفهم للشعر القديم أن يدرك أنه لا علاقة لها بامرىء القيس أو العصر الجاهلى .

ففى هذا البيت :

ابـى الله والسيـف لى والسُّنـان
ان اخْـذَلَ فى كـندةٍ مـا حييتُ(٩)

ليس من السهل تقبُّل ان يقول « امرؤ القيس » : (ابى الله ..) ، ويبدو بقية التركيب مفتعلاً وإن استمد من حياة « امرىء القيس » ، ولا يخرج التركيب والمعانى عن أنها من المرويات الشعبية العامة عن أحد أبطال كندة سواء أكان « امرأ القيس » أم غيره ، فهى تروى بلسانه . وعصر الرواية هو أخريات العصر الأموى وأوليات العصر العباسى . كما أننا نلاحظ على القصيدة السابقة ، أن الأبيات التسعة التى أولها :

وقـوم ضـربت وقـوم نفـعـت
وقوم مدحت وقوم هجوت(١٠)

---

(٦) الجاحظ — عمرو بن بحر ـ الحيوان تحقيق عبد السلام هارون
(٧) امرؤ القيس ، الديوان . المقدمة ص ١٢ .
(٨) المصدر نفسه . ص ٣١٩ .
(٩) المصدر نفسه ص ٣٢٠ .
(١٠) المصدر نفسه ص ٣٢١ .

تقوم على القافية الداخلية من تقسيم الشطر إلى وحدتين تجمعهما قافية واحدة هى التاء . هذا فضلاً عن أن الكلمات التى تنتهى بهذا الحرف تبلغ حوالى تسع وتسعين كلمة ، أما الكلمات التى تنتهى بنفس القافية (التاء المضمومة) فهى خمس وخمسون كلمة . هذا فضلاً عن أنه لا يظهر فى الأبيات تماسك شعر الفحول العرب . وإنما تبدو حاملة لبعض خصائص الأدب الشفوى الهامة ، وهى التكرار والتزيد فى الموسيقى الداخلية والاعتماد على المقاطع المجزوءة . ولقد قربت القوافى الداخلية والمقاطع بينها وبين النثر المسجوع ، هذا فضلاً عن النزعة التقريرية الواضحة فى الأبيات ، ففيها تعداد للبطولة بشكل يقاربها من السرد القصصى الشعبى . وذلك بهدف التأثير على أذن المستمع لتتقبل هذا الشعر .

والبيتان المشار إليهما يحملان اعتقادا شائعا عن عملية الخلق الشعرى فى العصر العباسى ، فالبيت الأول يحدد ثلاثة أنواع من الشعر يمنحها الجنى للشاعر فيرفضها :

النوع الأول شعر يتوقف الشاعر عن قوله وهذا يقرب من موقف « بشار » من جنِّيه . والنوع الثانى هو الشعر الذى يكتمه الشاعر لسبب من الأسباب الخاصة به أو الخاصة بضعف قيمته الفنية ، والنوع الثالث هو الشعر الذى يستحق الإعلان والتقديم لأنه يراه أهلا للرواية .

والبيت الثانى يحدد موقف الشاعر من الجن بأنه فى إلهامه له تعطيه كل ما لديه . والشاعر هنا لا يقف موقف الوسيط العاجز المسلوب الإرادة ، وإنما يقوم بدور الناقد ليختار من هذا الشعر ما يريد أو ما يراه لائقا به ، فلا تتم عملية الخلق هنا إلهاما ، لا بدور للشاعر فيه ، وإنما تتم عن وعى وإدراك .

— ٢ —

وحين نأتى إلى « أبى نواس » نجد أن هذا المفهوم قد، تطور تطورا كبيرا . حدثت فيه نقلة ، فقد توقف دور الشاعر عن أن يكون وسيطا فى عملية الخلق وأصبح الشاعر صاحب القدرة فى العطاء الشعرى ، وتوقف دور الجنى ، فلم يعد المبدع صاحب القدرة فقد تحول من مبدع إلى مساهم فى عملية الإبداع .

كانت العلاقة بين « أبى نواس » والشيطان علاقة جديدة فى الكشف عن دوره فى عملية الخلق الفنى . لقد سجل رواة أخبار « أبى نواس » هذا التحول فى موقف الشيطان من الشاعر . فإبليس وشياطينه الذين وقفوا موقف ملهمى الشعراء وما نحيهم القدرة الشعرية ، يتحولون عند « أبى نواس » إلى معجبين به وبقدرته الشعرية .

لقد عاد أبو نواس ورواة أخباره فى هذه الرؤية الجديدة إلى مفهوم التكوين الأول فى الإسلام ، ودور إبليس الكونى فى الوجود . فلقد بدأت العلاقة بين الإنسان والشيطان منذ أن خلق الله الإنسان . لقد أصاب إبليس أبا الشياطين الحسد من آدم أبى الإنسان ، وانتهى الأمر بأن عصى إبليس ربه كبرا منه أن يسجد لآدم : (وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين) (١١)

(١١) ٣٢ م البقرة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد كان لإبليس حجته الخاصة به فى رفضه السجود لآدم .. ومع ذلك نراه عند رواة أخبار « أبى نواس » يبرز إعجابه بقدرة هذا الشاعر وتفوقه فهو يقول لوالبة بن الحباب فى نومه مشيرا لأبى نواس الذى كان ينام بجواره : (عصيت ربى فى سجدة فأهلكنى ولو أمرنى أن أسجد له ألفا لسجدت) (١٢)

هذا موقف إبليس أو موقف رواة أبى نواس والمعجبين به . أما موقف أبى نواس من إبليس فهو قد أخذ يسخر من موقفه الكونى الأول وعصيانه لربه : أن يسجد لآدم وهو يصف وعد إبليس لربه أن يقوم بغواية البشر إلى يوم الدين ، فهو لم يصنع بهذا الموقف سوى أن جعل من نفسه قوادا للإنسان وفى الموقفين مقابلة واضحة كانت مادة حية لشعر أبى نواس استخدمها بذكائه ليقلل من قيمة إبليس فى كل ما صنع ويصنع وهو بذلك يغذى نزوات الإنسان ويصبح الموقف كله مدعاة لعجب الشاعر .

عَجِبْتُ مِنْ إِبْليسَ فى تِيهِهِ   وَخُبْثِ مَا أَظْهَرَ مِنْ نِيَّتِهْ
تَاهَ عَلَى آدَمَ فى سَجْدَةٍ   وَصَارَ قَوَّادًا لِذُرِّيَّتِهْ (١٣)

ومن فهم الشاعر لدور إبليس عرف مفتاح شخصيته ، فلم يكن إبليس هو الذى يقوم بالغواية بل كان أبو نواس هو الذى يستخدمه فى تحقيق مآربه حتى انتهى الأمر بأن حدد « أبو نواس » هذه العلاقة تحديدا واضحا فإنه لا يعد نفسه من أتباع إبليس أو جنديا من جنوده . بل على النقيض لقد حول إبليس إلى جندى من جنوده يقوم بخدمته .

وَكُنْتُ فتى مِنْ جُنْدِ إبليس فارْتَقتْ
بِى الحَال حَتى صار إبليس مِنْ جُنْدِى

هذا الموقف الجديد من إبليس يجعل الرواية التى رويت عن حديث إبليس لوالبة : (والله لا فتنن به الثقلين وأغرين به المشرق والمغرب) (١٤) متفقة تماما مع رؤية « أبى نواس » لعلاقته بإبليس ، فهو لا يقوم بفتنته بل على النقيض من ذلك ، فأبو نواس هو الذى يغرى الشيطان بفتنته فيجعله يقوم بدور القواد ، غير أن علاقة « أبى نواس » بإبليس لم تكن تستمر على مثال هذا التغير فى الحركة من أن يكون :

أبو نواس ← جندى ← إبليس

ويصبح التحول :

إبليس ← جندى ← أبو نواس

ولقد قرن أبو نواس الشعر بالشيطان يحذر من أنه قد قشر عصاه ، ولم يهو السير ، وأعد لسانه للهجاء ، وأن على الناس أن يخشوا صولته ووقع شعره عليهم وأن يحذروا زيارة شيطانه لهم .

قد قشرت العصا ولم أعلق السير وأعددت للهجاء لسانى
فَاحْذَروا صَوْلَتِى وَمَوْقِعَ شِعْرى   وَاتَّقُوا أَنْ يَزُورَكم شَيطانِى
(ص ٦٥٦)

(١٢) الأصفهانى . المرجع السابق ، ص ١٤٥ .
(١٣) أبو نواس الديوان . بيروت : دار صدر ، (د . ت) ص ١٢٥ .
(١٤) الأصفهانى . المرجع السابق .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسواء أكان الشاعر يرمز بذلك لقدرته الشعرية أم أنه كان تعبيرا حقيقيا لما يشعر به ، فإنه لا يجعل من الجنى خالقا وإنما وسيطاً . فالشاعر هو الغاضب وهو المحذر وهو صاحب الإرادة . ولقد تبدى واضحا من شعر « أبى نواس » أن له علاقة حميمة بالشيطان فإنه يظهر فى شعره متجسدا كائنا حيا . وحين يذكره فى قصائده يكون له دور كبير فى نمو القصيدة وحركتها ، « فأبو نواس » يحادثه ويتعامل معه ، وبينهما علاقة دينمية . فالشيطان يريد أبا نواس وأبو نواس يريد الشيطان كلاهما فى حاجة إلى صاحبه وليست علاقة « أبى نواس » به علاقة تبعية ، وإنما علاقة ندٌ بندٌ وإن بدا فى بعض جوانبها تفوق « أبى نواس » على صاحبه . لقد ذكر « أبو نواس » الشيطان كما ذكر إبليس فى شعره ، ولكن استخدامه للفظة شيطان قليلة بالمقارنة لاستخدامه للفظة إبليس . ولفظة شيطان استخدمت لأكثر من معنى فقد استخدمت بصيغة الجمع على سبيل الاستعارة فى معرض السخرية والهجاء كقوله :

إذا الشيـاطـين رأت سُبُـورا
قلـدت الحَلقَـةَ والسُّبـورا
(ص ٣٥٠)

كما استخدمه فى صيغة الجمع أيضا على سبيل التشبيه مصورا ندماءه بهم .

وَشَيـاطـين مِـن الإنْسِ هُـمُ
اتخـذوا القتـل غـواة مـردة
(ص ١٨٨)

واستخدم كذلك فى صيغة المفرد على سبيل التشبيه أيضا مشبها الرقيب بالشيطان .

وَوَكِّـل بـى وَبِـالأبـواب دُونـى
مَـن الـرُّقَبـاءِ شَيْطَـانـاً مـريـدا
(ص ٢١٩)

فاستخدام الشيطان هنا مختلف تماما عن استخدامه للفظة إبليس فهو لم يستخدم إبليس استخداما مجازيا إلا فى معرض هجائه عالمين يبدو أنهما هجواه فيجعل من المسجد المكان الذى يصيد فيه إبليس النفوس .

رَأَيْتُ الْمَسْجِدَ الْجَامِعَ قُقَّاعَةَ
إبليس (ص ٣٨٢)

أما الاستخدامات الباقية لإبليس كما وردت فى أبياته فهى تعبير حقيقى عن تحول إبليس إلى وجود كامل فى حياة « أبى نواس » فهو شخصية لها دور واضح فى شعره حتى لقد تحولت القصيدة أو المقطوعة التى ذكر فيها إلى تكوين درامى حى فتظهر القصة فيه واضحة .

لقد اتخذ إبليس عند « أبى نواس » عدة صور منها أن إبليس كان مع « أبى نواس » بدوره المعتاد فى حياة الناس . ودور الغاوى الذى يفرح بالخطيئة ، وأبو نواس » يختم الحدث الشعرى فى إحدى قصائده به ، وتكون خاتمة طبيعية لما حدث فى إحدى ليالى « أبى نواس » الصاخبة فهو يصور فى هذه الحادثة علاقته بغلامه ، وينتقل إلى تصوير الخمر المعتقة ويختمها بأنه قضى الليل مع خير خمر ثم ينتهى بعد ذلك بذكر دور إبليس فى هذه الليلة ؛ ليوحى بالكيفية التى انفضت بها ، فلقد كان إبليس ساقيهما يدفعهما إلى اللذة بهذه الخمر :

فَبِتْنا عَلى خَيرِ العُقَارِ عَوابِساً
وَإبْليس يَحدُونا بِـألوِيـةِ السُّكرِ
(٢٧٩)

ARCHIVE
archivebeta.Sakhrit.com

ومع هذه العلاقة الحميمة بين « ابى نواس » وإبليس فإنه لم يسلم من إهانة « ابى نواس » مع كل هذه الخدمات الكثيرة التى قدمها إبليس له والشاعر فى هذا الموقف يخرج إبليس من دائرة التأثير عليه ويحدد ان العلاقة بينهما علاقة قائمة على المنفعة ، فهو فى إحدى قصائده بعد أن تحدث عن غلام له . وعلاقته به وقد سرت حميا الخمر فى رأس الغلام وبدأ تاثيها واضحا عليه لم يستطع الغلام ان يدفع عن نفسه تحرك إبليس إليه ليقتاده لأبى نواس . ويصف الشاعر دور إبليس فى هذه العملية كلها ناعتا إياه باللعون مع انه لا يخلو من فائدة خاصة « بابى نواس » : ـــ

دَبَّ لَـهُ إبْليس فـاقْتـادَهُ
والشَّيْخُ نـفاعٌ على لِعْنَتِهِ

(ص ١٢٥)

ولم يتوقف الشاعر عند هذا الحد وإنما امتد بالأبيات ليطور الفكرة التى تداولها كثيرا ، عن خدمة إبليس له ، ويضيف إليها رؤية جديدة .

لقد كانت هذه العلاقة تمر بلحظات توقف ، فكثيرا ما أعلن « ابو نواس » توبته ، وقد وضَّح هذه الصورة فى إحدى قصائده ، فقد انتقلت الحركة فى العلاقة بينهما ، وحين أعلن التوبة تحولت العلاقة بينهما إلى عداوة فاصبح بهذا « ابو نواس » عدوًّا ، فعده حين اعلن هذه التوبة خصما له فراه « ابو نواس » فى هذه الليلة مستعليا فى الجو إذ كان يريد ان يسترق السمع ، فاتبعه شهاب خاطف ، فما كان منه إلا ان هبط إلى الارض ليلتقى « بابى نواس » فيصف له توبته بأنها وهم . ولم يُضيع إبليس وقته فى محاولة إعادة العلاقة بينهما ، فقام واخذ يغوى صفيَّه بشتى المغريات ، فمناه بعذراء جميلة ، فرفض « ابو نواس » ، فعرض عليه فتى أمرد كأنه العذراء فى خدرها ، واستمر إبليس يعرض على الشاعر كل ما يتصور أن يعيد العلاقة بينهما و « ابو نواس » لا يتوقف عن الرفض لكن إبليس لم يفقد الأمل فى صاحبه فهو يعلن انه لن ييأس من عودته على الرغم منه .

ـــ ويعد إبليس نفسه بأنه لن يكون إبليس المعروف إن لم يُعد « ابا نواس » إلى ما كان عليه من قبل :

فَقُلْتُ : لا قـال : فَفـى كُلِّ مَـا
شَـابـه مَـا قُلْتُ لَـكَ الْجـزْمُ
مِـا انـا بـالآيس مـن عَـوْدَةٍ
مِنْـك عَـلى رَغْمِـك يـاقـذم
لسْـتُ ابـا مُـرَّةَ إنْ تَـعُـدْ
فَـغِـيْرُ ذَا مِـن فَـعْلَـك الـغُشْـمُ

(ص ٥٥٥)

وإذا كان إبليس قدْ وضح انه لن يتوقف عن محاولة إعادته إليه إلا ان القصيدة لم تبرز عودة « ابى نواس » غير ان « ابا نواس » فى قصيدة أخرى قدم صورة مضادة لهذه الصورة وهى ان يتَّحول إبليس إلى عدوٍّ له .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

فلقد حدث أن جفاه إبليس فادى ذلك إلى ان يجفوه الحبيب ، ولم تصل منه رسالة ، ولم يعرف عنه خبر ، فاشتد شوقه وكاد يقتله ذكر الحبيب والهم والفكر ، فجلس فى خلوة يبكى حبيبه ويدعو إبليس أن يرى كيف أُرهق حتى بل وقد اجهده البكاء والسهر . وبعد أن عرض الشاعر حالته على إبليس لم يقف موقف المستجدى منه كى يساعده وإنما موقف السيد القادر المستخدم لإبليس ، فهو يأمره بأن يلبى مطالبه بإعادة المودة الى قلب حبيبه وهو يأخذ فى تهديد إبليس تهديدا قاسيا يكشف عن معرفة واعية بشخصية إبليس وقدرته على السيطرة عليها ، فهو يهدد بأن يهجر قول الشعر وسماع

الغناء وشرب الخمر ، ويزيد عليها بانه سيدرس القرآن دراسة مجتهد وأنه سيلزم الصوم والصلاة ويأمر بالخير والمعروف :

إن أنت لم تُلْقِ المَوَدَّةَ فى صَدْرِ حبيبى وأنْتَ مُقْتَدِرُ
لا قلتُ شِعراً ولا سمعتُ غناً ولا جرى فى مفاصلى السُّكُرُ
لا أزالُ القرآن أُدرسه أروحُ فى دَرْسِهِ وأبتكرُ
والزمُ الصَّوْمَ والصَّلاةَ ولا أزال دهرى بالخير آتمرُ
(ص ٢٩١)

ويحدد « أبو نواس » هنا جانبين جانباً دنيوياً دنساً مختصاً بإبليس وجانبا مقدساً مختصاً بالله وهما يقفان متقابلين :

قول الشعر	قراءة القرآن
سماع الغناء	الصوم
شرب الخمر	الصلاة
الدعوة للمنكر	الأمر بالمعروف

دنيوى ← فى مقابل ← المقدس

الفعل

وفى هذا التحديد يقف الشعر عند « ابى نواس » بوضوح تعبيرا عما هو دنيوى فهو يستخدم شعره رقية سحرية ترتبط بإبليس وتؤثر عليه ، وتتحكم فيه ، وإنه يستجيب مباشرة لأبى نواس وتهديده فيقوم بدوره ويرسل الحبيب إليه معتذرا :

فما مضت بَعْدَ ذاك ثالِثَةٌ
حتَّى أتانى الحبيب يعتذر
(ص ٢٩١)

ووضع « ابى نواس » للشعر فى هذا الجانب الدنيوى مقابلا للمقدس وضع طبيعى لتطور التفكير حول الاعتقاد بعلاقة الجن بالشعر . هذا التطور الذى برز واضحا فيما ذكر عن حلم « والبة » لإبليس من أنه قال : (هذا أشعر منك واشعر من الجن والإنس) (١٥) ففى هذا القول مفهوم واضح عن العلاقة بين الشعر والجن . فهى ليست علاقة سلبية وليس الجن أو الشياطين هم ما نحى الشاعر إبداعه وإنما الشاعر هو صاحب الإبداع وهو الخالق ، ودور الجن هنا هو خلق المناخ المهيىء للشاعر ليلقى بإبداعاته من الشعر الدنيوى . والحقيقة أن موقف « ابى نواس » من إبليس وعلاقته به قد بدأت عصرا جديدا فى رؤية الشعر ، إذ انسلخت علاقة التداخل المطلق بين الشاعر والشيطان ليصبح الشاعر وحدة ، كما يصبح الشيطان وحدة أخرى ، لكل منهما دور مختلف عن الآخر فهما يلتقيان فى هدف واحد ولا يمتزجان .

— ٣ —

لقد أكَّد « أبو نواس » نهاية مفهوم تلقى الشاعر إبداعه من الجن وأنْهى دوره فى أن يكون وسيطا فى عملية الخلق الفنى ، وأبعد الجنى تماما عن أن يكون هو المبدع والشاعر المتلقى ليبرز الشاعر بإبداعه المتفرد عن أية قوة كونية ، فيحدد بذلك دنيوية الشعر . ولم يذكر واحد من كبار شعراء العصر العباسى ؛ بالذات منذ « ابى نواس »

ARCHIVE

(١٥) الاصفهانى ـ المرجع السابق

وهو خاتم الحلقة الأولى من هذا العصر أنه يتلقى عن الجن ليبتعد تماما هذا المفهوم فى الحلقة الثانية منه . فإن واحدا من كبار شعراء هذا العصر لم يذكر للجنى دورا فى إعطاء الشعر له أو أنه يعد نفسه وسيطا للشيطان وما ذكر عن دور للشيطان كان صادرا من شعراء من الدرجة الثانية ، وما صدر منهم فى هذا الشأن لا يعدو أن يكون من قبيل الفكاهة . « فأبو النجم العجلى » يفتخر بشعره بأن الشيطان الذى يمنحه الشعر أعلى درجة من شياطين الشعراء الآخرين ، فجنيه ذكر بينما جنى الآخرين أنثى ، ولم يذكر من قبل أن هناك شاعرا يتلقى الشعر من جنيه ، فلم يكن « أبو النجم العجلى » فى ذلك إلا رامزا لقدرته الشعرية باستخدامه المقارنة بينه وبين الشعراء الآخرين ليؤكد فحولته وقوة شعره على غيره من الشعراء

إنِّى وكلُّ شَاعِرٍ مِنَ البَشَرْ
شَيْطانُهُ أُنْثَى وشيطانى ذكر (١٦)

ويذكر فى معرض السخرية فى هجائه « لعلى بن الجهم » أن شيطانه ينزو على شيطان « ابن الجهم » والصورة التى رسمها للعلاقة بين الشيطانين لم تزد عن كونها محاولة لتأكيد قدرته الشعرية وعلوها على قدرة « على بن الجهم » . فليس فيما يقول جدية ولا أظن أنه كان يعتقد فيما يقول :

فإذا التقينا زاد شعرى شعره
ونزا على شيطانه شيطانى (١٧)

ولم يكن لكلمات هذا الشاعر صدى كبير بين معاصريه فقد وردت فى وقت كان الفكر الاسلامى يؤصل دور الإنسان فى هذه الحياة . وقد قام المعتزلة بدور خطير فى هذا التأصيل فإذا كان الشاعر فى فترة من الفترات غير مسؤل عن شعره ، وأنه مردود إلى الشيطان فإنه فى هذه الفترة أخذت المناقشات تدور قوية حول فعل الإنسان ، وهل الإنسان حر فى فعله أم أن مايفعله هو جبر لا اختيار فيه ، وفى هذا العصر اثبتت القدرة والإرادة والمشيئة للإنسان « ونسبة أفعاله إليه فى سبيل الحقيقة والمجاز » (١٨) « فالعبد يفعل الإرادة والمراد وسائر ما يحل فى جوارحه من الاكوان » (١٩) فكل ما يفعله الإنسان داخل نطاق قدرته من « أفعال الجوارح من الحركات والاعتمادات والتأليف والكلام والأصوات » (٢٠) .

ولقد دخل التفكير الإسلامى مرحلة خطيرة بالقول بفكرة خلق القرآن فهذه القضية جعلت من القرآن مخلوقا حادثا ، ولا ترجع خطورة هذه القضية إلى هذا فحسب ولكن إلى القول ببشرية كلمات القرآن وحروفه وأصواته .

ولقد أصبح المعتزلة بعد وفاة « أبى نواس » بقليل هم أصحاب السيادة ، والعلماء المحيطين بالبلاط . فلقد تبنت

---

(١٦) المرجع السابق ص ٢٢٩

(١٧) الثعالبى ، أبو منصور عبد الله بن محمد ، ثمار القلوب . القاهرة : مطبعة الظاهر ، سنة ١٩٠٨ ، ص ٥٧ . وهناك رواية فى الأغانى تستبدل كلمة ذكر بكلمة فلحشة . انظر الاغانى . المرجع السابق ، جـ ١٢ ص ٨٢ .

(١٨) محمد عمارة ، المعتزلة ومشكلة الحرية الانسانية ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢ ، ص ٤٦ .

(١٩) الهمذانى ، القاضى عبد الجبار بن أحمد المغنى من أبواب التوحيد والعدل جـ ٩ ، ص ١٣ .

(٢٠) المرجع نفسه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدولة آراءهم ودافعت عنها واضطهدت المخالفين لها ،
وإذا كان الأمر عند المعتزلة قد وصل إلى حد القرآن الكريم وتغير فكرة الوحى الإلهى ليصبح لمحمد (ص) دور فى هذا القرآن بالكلمة ؛ إذ ان الكلمة هى قول بشر ؛ فليس من المعقول أن يستمر الشعراء فى موقفهم من ربط عملية الخلق الشعرى ارتباطا تاما بالشيطان . فقد أصبحت هذه الفكرة لدى النقاد مرفوضة وموضوعا للسخرية ، وقد رفضها واحد من كبار الكتاب المرتبطين بالدولة العباسية ارتباطا وثيقا ، وهو « الجاحظ » ، ففى كتابه الحيوان سخر من هذه الفكرة . فجعل احاديث الجن إنما هى خرافات[21] . وافرد لعلاقة الجن بالشعراء مكانا خاصا فى الجزء السادس ، فهو يشير إلى الإعراب بانهم « يزعمون ان مع كل شاعر شيطانا يقول على لسانه الشعر »[22] وهو يذهب إلى ابعد من ذلك فيذكر ان يكون هناك شيطان موكل بالنسّاك والعباد يحاول غوايتهم ، وهو لا يستخدم كلمة (يزعمون) فقط وإنما يزيد عليها بالسخرية ممن يدّعى هذا القول : (وضعفة النساك واغبياء العباد يزعمون ان لهم خاصة شيطانا قد وكل بهم يقال له المذهب يسرج لهم النيران ويضىء لهم الظلمة كما يسخر ليفتنهم ويريهم العجب إذ ظنوا ان ذلك من قبل الله تعالى « الجاحظ » من شاعرين كانا قد ذكرا الجن فى شعرهما ، ولا يتوقف عن النيل منهما ، أحدهما « الحكم بن عمرو البهرانى » فيذكر أنه كان يتفقه ويفتى فتوى الأعراب وكان مكفوفا دهريا عدميا والثانى « ابو البلاد الطهوى » فيرى انه « كان من شياطين الأعراب ، وهو كما ترى يكذب وهو يعلم ويطيل الكذب ويجيزه »[23] .

ويبدأ الثعالبى حين يذكر الروايات التى رويت عن علاقة الشعراء بالجن بكلمة تزعم ويتبعها بكلمة (تدعى) موضحا بذلك موقفه من هذه الرؤية « وكان الشعراء يزعمون أن الشياطين تلقى على أفواههم الشعر وتلقنهم إياه وتعينهم عليه ، ويدعون أن لكل فحل شيطانا يقول الشعر على لسانه »[24] . ومع أن القول بخلق القرآن لم تصبح له السيادة وتخلت الدولة عن تبنى هذه الفكرة إلا أن الرؤية الشعرية الجديدة قد رسخت وأصبح للعلماء موقف من شياطين الشعر ملتق مع موقف المعتزلة وبالذات « الجاحظ » . فكان الثعالبى يبدأ الروايات التى رويت عن علاقة الشعراء بالجن بكلمة (تزعم) وقد يتبعها بكلمة (تدعى) موضحا بذلك موقفه من هذه الرؤية ، وبذلك أصبح هذا الموقف تيارا مؤثرا على الشعراء الكبار الذين كان كثير منهم على قدر كبير من الثقافة . فلم يظهر فى شعرهم دور للشيطان فى عملية الخلق الفنى وتأكد دورهم فيما قدموا من اشعار . وأصبح اعتدادهم بقدرتهم الشعرية لا بالشيطان المانح للشعر . وكانت أكمل صورة إنسانية لاعتداد الشاعر بقدرته قد ظهرت فى شعر المتنبى الذى كان يصرخ متعاليا بقدرته :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى
وأسمعت كلماتى من به صمم

---

(٢١) الجاحظ — المرجع السابق جـ ١ ص ١٨٠
(٢٢) المرجع نفسه ص ٢٢٥
(٢٣) المرجع نفسه ص ٢٣٥
(٢٤) الثعالبى . المرجع السابق ، ص ٥٥ .

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

إن سخرية النقاد من فكرة شيطان الشعر وإيمان الشعراء بقدراتهم وأن الشعر صناعتهم لادخل للشيطان فيه ، لم يمنعا من أن يكون له دور فى الشعر الدنيوى . وقد حددت الصورة النهائية له بتحديد دور إبليس فيه حين قرن الشعر بسماع الغناء وبشرب الخمر ، على أن تركهما إنما هو توبة من علاقته بإبليس . وحين جعل ذلك مقابلة لقراءة القرآن ودراسته والصلاة والصوم والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر . فالشيطان قد خرج عن كونه خالقا ليكون وسيطا فى عملية الخلق الشعرى . فالشاعر هو المبدع يدفع إلى قول الشعر بمؤثرات دنيوية مرتبطة بالشيطان يمكن أن تسميها دوافع شيطانية . هذه الدوافع هى المؤثرات للخلق الفنى ، أى أنها الوسيط فى العملية الفنية وأصبحت الاستجابة هى الشعر وأصبحت الصورة الجديدة فى هذه العملية كالآتى :

الدوافع الدنيوية
أ ـ المرتبطة بالشيطان

ب ـ الشاعر جـ ـ الشعر

ـ ٤ ـ

ولقد بقيت من العصر الجاهلى والأموى صفات الشعر كانت تقربه من الشيطان . هذه الصفات أصبحت مفهوما عاما عن الشعر ، وتعمقت حتى أصبحت من المفاهيم النقدية المرتبطة به .

فقد ارتبط الشعر منذ البداية بالكذب كما ارتبط الشيطان أيضا بالكذب . ولقد ذكر ابن رشيق القيروانى فى رواية عن النابغة قوله : (أشعر الناس من استجيد كذبه) ، (٢٥) ، كما ذكر أن أحد المتقدمين سئل عن الشعر فقال : ((ما ظنك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم ، والكذب مذموم إلا فيهم) (٢٦)) ولا ينتهى « ابن رشيق » عند رواية هذه الآراء فهو يذكر رأيا له مقاربا لهذه الآراء عن الشعر بأن : (من فضائله أن الكذب الذى اجتمع الناس على قبحه ، حسن فيه وحسبك ما حسن الكذب واغتفر له قبحه) (٢٧) ولقد تبنى النقاد فى هذا العصر قول « أرطاة بن سهية » لعبد الملك بن مروان حين سأله : (هل تقول اليوم شعرا ؟ قال كيف أقول وأنا لا أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه) (٢٨) وقول « ابن أرطاة » لا يعنى أكثر من أنه لا يقول الشعر لأنه لم تعد له علاقة بالشيطان أو الأفعال التى تقترن به .

من هذا الموقف يتحدد مفهوم الشعر عند بعضهم وقد ذكر « ابن رشيق » أنهم « قالوا قواعد الشعر أربع : الرغبة والرهبة والطرب والغضب » مع الرغبة يكون المدح والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع (٢٩) . وهذه التى ذُكِرت

---

(٢٥) ابن رشيق القيروانى المرجع السابق جـ ٢ ص ٢١ .
(٢٦) المرجع نفسه جـ ١ ص ٢٥
(٢٧) المرجع نفسه ص ٢٢ .
(٢٨) ابن قتيبة الدينورى ـ الشعر والشعراء تحقيق أحمد محمود شاكر ـــ القاهرة
(٢٩) ابن رشيق المرجع السابق ١٢٠

على أنها قواعد للشعر لا تعدو أن تكون مؤثرات للشاعر حتى يقول الشعر وهذه المؤثرات دنيوية فى كل حدودها وإذا أخرجت عن الجانب العقلى فإنها لا تعدو أن تكون صفات مرتبطة بالشيطان ارتباطا وثيقا ، فالرغبة والرهبة والطرب والغضب إن لم تكن لله فهى من الشيطان ، وللشيطان . غير أن النقاد لم يكونوا يتحدثون عن شعر دينى ، وإنما عن شعر دنيوى . وقد حدد هذه الدواعى « ابن قتيبة » فترك الرهبة . وأضاف إلى هذه المجموعة الشراب والشوق ، وكان اكثر دقة من « ابن رشيق » حين ذكر أنها دواع : (وللشعر دواع تحث البطىء وتبعث المتكلف منها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الطمع . ومنها الغضب ومنها الشوق) (٣٠) وهذا التحديد اقرب إلى الشيطان من السابق ، فوضع الشراب هنا تحديد لدور النوازع الشيطانية فى قول الشعر ، وهذا التاكيد على الدوافع الدنيوية لم يتوقف عند النقاد العباسيين ، فهم قد اكدوا عليها تاكيدا قويا ، ولعل الطمع قد نال اهتماما كبيرا منهم : (وافضل ما استعان به الشاعر فضل غنى لو فرط طمع) (٣١) .

وقد قامت الخمرة بدور فى تهيئة الشاعر للحظة الخلق وقد قيل « لأبى نواس » : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : (اشرب حتى اذا كنت اطيب ما اكون نفسا بين الصاحى والسكران صنعت وقد داخلنى النشاط وهزتنى الاريحية) (٣٢) ويذكر « ابن رشيق » : (إن الطعام الطيب والشراب الطيب وسماع الغناء ، مما يرق الطبع ويرقق المزاج ويعين على الشعر) (٣٣) . فالطعام الطيب والشراب الطيب وسماع الغناء له علاقة بالشعر فى دنيويته ، وقد حدد « ابو نواس » من قبل ما يرضى الشيطان ، وهو قول الشعر وسماع الغناء وشرب الخمر ، وهى كلها مهيئات لقول الشعر مرتبطة بالمعصية ، وحتى الطعام الطيب مقترن بالغناء والخمر ، وهى أدوات الشيطان التى حددها « ابو نواس » من قبل فالشعر هنا نتيجة للجو الآثم الذى هو شيطانى .

ولقد ادت هذه الدوافع الدنيوية إلى الحكم على الشعراء فبقدر دوافع الشعراء كان نجاحهم الشعرى ولقد حكم « ابن قتيبة » على شعر « الكميت » فقسمه إلى قسمين من حيث المضمون ، مدحه فى الهاشميين ومدحه فى الأمويين ، ويحدد « ابن قتيبة » موقفه الفنى من القسمين فيرى فى شعره فى الأمويين يتشيع وينحرف عن بنى أمية بالرأى والهوى (وشعره فى بنى أمية أجود من شعره فى الطالبيين . ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار عاجل الدنيا على آجل الآخرة) (٣٤) ويقطع النظر عن صحة هذا الرأى فإن تفضيل « ابن قتيبة » لشعر « الكميت » فى الأمويين يحدد أن مصدر شعره غير واحد ، فشعر الكميت فى الأمويين يصدر عن طمع وإيثار لعاجل الدنيا على آجل الآخرة . ولم تنقص من عبارات « ابن قتيبة » إلا أن يذكر عبارة أن هذا الشعر صادر عن الشيطان .

وإذا كان النقاد قد فهموا دوافع الشعر بهذه الصورة حتى أنهم حددوا دنيويته ، فإن النقاد الكبار أخرجوا

(٣٠) ابن قتيبة المرجع السابق ص ٧٨
(٣١) ابن رشيق المرجع السابق ص ٣١٤
(٣٢) المرجع نفسه ، ص ٢٠٧ .
(٣٣) المرجع نفسه . ص ٢١١ .
(٣٤) ابن قتيبة ، المرجع السابق ، ص ٧٩

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخلاق من دائرة حكمهم على الشعر ، وقد رد « قدامة بن جعفر » على من عاب على امرىء القيس قوله :

فَمثلُك حُبلى قَدْ طَرَقْت ومَرُضعٌ
فَألْهيْتُها عَنْ ذى تَمائِم مُحول
إذا ما بكى من خِلفها انصَرفَتْ له
بشقٌ وتَحتى شَقُّها لم يُحَوّل

ويذكر أن هذا معنى فاحش وليست فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته [٣٥] . وقد تقبلوا أكثر من ذلك فى مفهومهم عن الشعر ، وهو أن يكون الشاعر قادرا على تغيير صورة الباطل وجعله حقا أو العكس ، وكان رأى « الأصمعى » حين سئل عن يشعر الناس فكان رده (من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظة كبيرا . أو الكبير فيجعله بلفظة خسيسا) [٣٦]

لقد تحدد الموقف من ربط الشعر بأسباب دنيوية أو بالشيطان بصورة واضحة . بعد أن كان الشعر فى العصر الأموى قد وعد رقية الشيطان ، وقد أجيزت هذه التسمية ويذكر الثعالبى (رقى الشيطان - هى الشعر) ، قال (جرير) لما مدح عمر بن عبد العزيز فلم يعطه :

رَأيتُ رُقى الشَّيطان لا تستفزه
وَقَدْ كان شَيطانى من الشِّعْرَ راقيا [٣٧]

ولقد أضافوا تسمية أخرى للشعر بأن أسموه (قرآن إبليس) فهو صاحب الدواعى فى خلق الشعر ، وإن كان الشاعر هو صاحب القدرة الشعرية ولم تخرج صورة الشعر هنا عن كونها مقابلة للقرآن الكريم :

فالشعر ← كذب
والشيطان ← كاذب
والقرآن ← صدق
والله ← صادق

وإذا كان مفهوم الشعر فى هذا العصر قد جعل للشاعر كيانا واضحا وحدد دور إبليس بأنه يهيىء الجو للشاعر حتى يظهر إبداعه . فإن دور إبليس لم يختف تماما من ثقافة العصر ، فهو إن توقف دوره عند حد المهيىء فقد عاد يعيش ثانية خالقا لفن من أهم فنون العصر الأموى وهو فن الغناء فقد انتقلت علاقة الشيطان بالشاعر كما كانت فى العصر الجاهلى والأموى بكاملها إلى فن الغناء والموسيقى فى العصر العباسى ، فقد تحول المغنى إلى وسيط ينقل ما يستمع إليه من الجن . فقد روى فى العصر الأموى عن معبد والغريض وابن سريج ، اتصالهم بالجن وأنهم أخذوا عنهم الغناء وما ذكر عن المغنين وعلاقتهم بالجن كان قليلا إذ ما قورن بما ذكر عن علاقة الجن بمغنى العصر العباسى . فقد روى عن « إبراهيم الموصلى » أنه تلقى بعض ألحانه من إبليس وكذلك ابنه « إسحق » وكذلك « مخارق بن يحيى » وزرياب المغنى

(٣٥) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى ، القاهرة : مكتبة الخانجى ١٩٤٩ — ص ١٤ .
(٣٦) المرجع السابق ص ٩٩ .
(٣٧) الثعالبى المرجع السابق ، ص ٥٨

ولم يكن غريبا أن يعترن إبليس والشياطين لفن الغناء . فإن فن الغناء حتى هذا العصر لم يخرج بأى شكل من أشكاله عن الفن الدنيوى . فهو قد ارتبط بالشيطان فى كل العصور الإسلامية . وفى محاولة تفسير أصل الموسيقى يربط الطبرى بينها وبين الفاحشة من جهة وبينها وبين إبليس من جهة أخرى ، ويذكر « الطبرى » — وهو عمدة المفسرين وأعظمهم إجلالا بين جمهور المسلمين :

إن بطنين من ولد آدم ، وكان أحدهما يسكن السهل والآخر يسكن الجبل ، وكان رجال الجبل صباحا ، وفى النساء دمامة وكان نساء السهل صباحا وفى الرجال دمامة وإن إبليس أتى رجلا من أهل السهل فى صورة غلام ، فآجر نفسه منه . وكان يخدمه واتخذ إبليس لعنة الله عليه شيئا مثل الذى يزَمُّر فيه الرعاة ، فجاء فيه بصوت لم يسمع الناس مثله ، فبلغ ذلك من حولهم فانتابوهم يسمعون إليه واتخذوا عيدا يجتمعون إليه فى السنة ، فتتبرج النساء للرجال وتتزل لهم ، وأن رجلا من الجبل هجم عليهم وهم فى عيدهم ذلك ، فرأى النساء وصباحتهن ، فأتى أصحابه فأخبرهم بذلك فتحولوا إليهن فظهرت الفاحشة فيهن) [٣٨] مثلت هذه الرؤية للغناء ضربة كبيرة له فى المجتمع الإسلامى . وما زالت قضية الغناء وتحريمه موضوع بحث بين بعض فقهاء المسلمين حتى العصر الحديث لذا فقد كان طبيعيا أن يتحول المغنى إلى وسيط للشيطان وتصبح صورته كالآتى :

ا — المؤثر ← الجنى

ب — المغنى ← الوسيط

ج — الغناء ← الاستجابة

وكما انسلخ الشعر من أسطورة الجن انسلخ الغناء من أسطورة الجن أيضا ، وأصبح دور الجن منحصرا فى تقديم العوامل التى تساعد على الخلق الفنى والتجويد فى دائرته .

— ٥ —

ولقد كانت عملية انسلاخ الشعر من أسطورة الجن مفيدة فى دائرة النقد الأدبى ، فقد تأكد الشعر فيها صناعة لها علم ، ولابد من معرفة الشاعر لضروب هذه الصناعة فالشعر منذ العصر العباسى لم يعد يولد فى دائرة الرواية الشعرية وإنما أصبح ممارسة تتطلب اجتهادا ومتابعة ومن هنا تخلفت البديهة والارتجال فهما مع تقديرهما ليسا الأساس الذى يحكم به على الشاعر .

---

(٣٨) ابن جرير الطبرى . أبو جعفر بن محمد . تاريخ الرسل والملوك جـ ١ ص ١٦٧

عشاء للبحر

تركها أنيس فى بيت واسع ، ما بين كل حجرة وحجرة فراغ ، وفوق كل باب سحلية وتعويذات وكفوف محفورة فى الطين .

ذهب إلى النهر ولم يعد . شاغلتها الجدة بسرد الحكايات والحواديت وقد جلست مشدودة الصدر مثل الوتد ، تملأ شدقيها بالهواء ، تنفخ فى الغربال ، ويداها ترفعان وتهبطان به ، حتى يطير القش بعيدا . وتظهر حفنة من حبات القمح الذهبية .

وشوشت الجدة الأصداف والقواقع ، بينما ظلت انيسة ـ زوجة الابن ـ تظن أنها أغضبت الجن بإشعالها مساء البارحة ، نيران الموقد ، من غير أن تستأذن بأسمائهم . بأسمائهم . هل يؤثر ذلك على حملها .

ذهبت بعينيها إلى مساكن الجن فى تجور المواقد الفخارية ، ورجتهم أن يعيدوا إليها انيسا ، ثم أخذت للبحر عشاء ، وجابهته بخشوع ، وهى تسكب فى فمه جرة اللبن ، وتضع بين شفاهه التمر ، وتغرز شمعة برمال الشاطىء حتى هدهد السعف ظهرها ، وصفق بين اصابعه الهواء، وارسل فوق راسها يمامة تهدل : اعبدوا ربكم . من يعطى البحر القليل يأخذ منه الكثير .

الصوت .. نفس الصوت الذى ارتفع حين غضب الجد ، ورفض الخروج من أرضه التى كانت ستغمرها مياه السد العالى ، إلا اذا أخذ أرضا أخرى .

بلسان نوبى قالت الجدة بالعربى وهم يشدون الرحال : مجد ـ يا مقدس ـ سيدك ، وسارت انيسة مع الجد والجدة ، وانيس ، وقد مروا بآثار كنائس وأديرة وهياكل وأعمدة فرعونية .

قال الجد وهو يضع الرحال :

ـ هذه الطريق الملتوية تؤدى إلى قلب كنيسة دنقلة التى تحولت الى مسجد .

بعد أن سلمت أنيسة للبحر عشاء ، وجدت المولِّدة فى انتظارها ، ثم اخذتها ، واجلستها على رجليها ، وهى مفتوحة الفخذين ، وجعلت تمد يدها من تحت ، وانيسة ترفع الصوت بالصراخ ، ولاتزال المولدة تتحسس أرضية الرحم ، لعلها تعثر على شىء ما فيه .

فاطمـــة قـــنديل

الجُـــــزر

مثل أىّ نورسٍ في الحكايا رحلتُ .. وحدى .. حين كان الأصدقاءُ يتشبثونَ بقاربى المثقوبِ حتى بدتْ أكفُّهم حمائمَ مُعلَّقةً .. وحدى .. كقطعةٍ من ثلج شفَّتْ عن شرايينهَا .. وعدتهُم بالأسماكِ الميِّتةِ .. وكان الماءُ يراوغُ بغُنَّاته بطنَ مجدافى .. لم تستهونى دمدمةُ الأسماكِ الملوّنة وكنتُ أخترق الأشجارَ الوحشيةَ بدمٍ عشوائىٍّ .. كانت ثمة جزيرةٌ أسميتها « حدقةَ الماء » حيث أستطيع أن أبصِرَ الضفافَ البعيدة وهى تدسُّ أنفسَها في القواقع .. بينما الصدف يفتح جفنيه الثقيلين واللؤلؤُ يخبىِّء عورتَه .. أعبر من الزّبد إلى تثاؤب السطوح .. بوُسعى أن أرتكن على شوارع البحر .. وأن أعبِّىء الروحَ في زجاجةٍ .. لقد بدتْ سُلَّماتُ الأفق واطئةً.اغتسلتْ بلغةٍ لا أعرفها .. سكنتْ إلىَّ فأنمتهَا تحت نهدىَّ بعيداً عَن القلب .. هكذا أندفُ الضبابَ وألبِسه أجنحةً فيهدهدُهُ البحرُ بين ضِفَّتيْهِ .. وحينما غرق قاربى .. كنتُ قد أسندت ظهرى على أرصفة الموج .. لقد كنتُ وحدى .. أُجرجرُ خيوطَ الأفق من ذاكرتى وأغزلُ شبكةً واسعةً تسقطُ في مستطيلاتهَا صورٌ آدميةٌ .. وشيئاً فشيئاً كانت حدقةُ الماءِ تتسعُ

تتسعُ ......

التصوير الإسلامى المغولى بالهند

- ١ -

يواجه من يُقبل على دراسة فنون التصوير الإسلامية مصاعب جمّة ، ذلك أن ما يهتم به يكون عادة على شىء من التناثر والتوزع ، يصعب معه لم شتاته والجمع بين أطرافه . وهذا يحتاج إلى التنقل بين أماكن تبعد عن بعضها بعدا شاسعا ، ثم إلى معونات من المختصين واختلاف إلى المكتبات والمتاحف العالمية ، وما أسعده ذلك الذى يتحقق له ذلك كله . وثمة مصاعب غير ما سلف ، منها أن النماذج الفنية التى بقيت لا تعدو غير قلة من الأعمال الفنية التى أنجزت ، وهكذا تزداد الثغرات اتساعا ، فإذا الوصول إلى فكرة كاملة عن مدرسة بعينها قد أصبح متعذرا أو مستحيلا ، اللهم إلا إذا اجتزانا بنموذج مفرد أبقته لنا الأيام . وسوف يظل ما نستقيه عن تلك المدارس أو مجموعات الفنانين المصورين مجهولا فى أكثر الأحوال ، وقد يمكن التعرف أحيانا على التأثيرات الجديدة دون الوصول إلى منابعها ومصادرها .

وللمخطوطات المرقنة فى الهند بعد أن دخلها الإسلام نفاستها وقدرها ، وذلك لقيمتها الأدبية والفنية أولا ، ثم لما كان يبذل فى هذه المخطوطات من وقت وجهد ومواد ثمينة ، وكان لا يقوى على اقتنائها إلا من كان على حظ من الثراء والثقافة ، كما كانت البغية الأولى للغزاة هى أن يقعوا على تلك المخطوطات لتكون غنيمة . وكان النظام الملكى فى الهند يقضى بأن تئول ممتلكات كل من يتوفى من الأمراء والوجهاء إلى بيت الملك ، يرد منها ما يشاء إلى أهلها ، ويحتفظ بما يشاء ، ومن هنا كان ثراء المكتبة الامبراطورية ، إذ كانت تضم فيما يقال نحوا من أربعة وعشرين ألف مخطوطة يوم وفاة الامبراطور « أكبر » ، وكان لكل راعى فن مرسمه الخاص الذى يضم جملة من الفنانين يستأنسون برأى صاحب المرسم ويقتفون ذوقه . ومن هنا كان التنافس بين المراسم والفنانين على أشده . ويذكر لنا كتاب « **تاريخ الأخبار** » أن عدد الفنانين الدين جمعهم الامبراطور « اكبر » لإعداد مخطوطة « **حمزة**

نامة ، بلغ المائة ، كان منهم صانعو الورق والمجلدون والمرقنون والمذهبون والنساخ والمصورون ، هذا إلى صبية كان إليهم إعداد الأصباغ والفرش وصقل الورق بعد الفراغ من النسخ والتصوير والتذهيب . وكان إعداد كل مخطوطة يوكل إلى أستاذ فنان ، فينتقى من بين أحداث النص ما هو جدير بالتصوير ، ويختار لكل عمل من يناسبه من الفنانين فى مرسمه .

ولقد بلغ من حرص بعض الأباطرة المغول على أن تعد المخطوطات إعدادا فخما رائعا أن يشاركوا فى هذا الإعداد . وكان لهذا النوع من التصوير مراتبه ، فمرتبة التصميم العام توكل إلى أستاذ فى الفن ، ومرتبة التنفيذ توكل إلى فنان أقل شأنا ، ومرتبة البورتريهات توكل إلى مختص بها . وكان كل مصور متخصصا فى ناحية بذاتها ، فمنهم من تخصص فى تصوير مشاهد المعارك والطراد ، ومنهم من تخصص فى تصوير البورتريهات ، ومنهم من تخصص فى رسم الطير والحيوان والنبات ، ومنهم من تخصص فى رسم الأولياء والنساك والموسيقيين . وعلى الرغم من أن الصورة الواحدة كانت تحمل أسماء عده من الفنانين ، غير أنه كان على رأس هؤلاء جميعا واحد مسئول عن العمل جملة . وكان أمناء المكتبات يسجلون هذا كله فى الهامش الأسفل من المنمنمة . وكان نتيجة لتولى العمل أكثر من فنان أن رأينا شيئا من اختلاف المستوى نظرا لاختلاف درجات الموهبة . وحين كُتب للامبراطورية أن تستقر بعد حروب طاحنة بين الملوك والحكام بعضهم وبعض فى عام ١٥٩٠ ، وأصبح لدولة المغول فى الهند امبراطور واحد ، ولم يعد ثمة تنافس بين ملك وملك فى إنشاء المكتبات دليلا على قوتهم السياسية ، لم يعد هذا الامبراطور الأوحد فى حاجة إلى إنشاء مكتبة ينافس بها غيره ، إذ لم يعد منافس ، وأخذ الأباطرة بدلا من هذا يبذلون جهدهم فى التجويد والتأنق حرصا على المتعة التى باتوا ينشدونها . ومن هنا أخذت المخطوطات تقل عددا ، وإن غدت أكثر أناقة ورهافة . كذلك رأينا هذا العهد باستقراره ورخائه يُفسح المجال أمام الفنانين لاستخدام أحسن المواد الوسيطة وأغلاها ثمنا ، من ورق وأصباغ وفرش إلى غير ذلك .

كان راعى الفن يختار من المصورين من يقوى على تجسيد ما يخطر بباله . حتى إذا ما تم الاتفاق بينه وبين المصور على الصورة المناسبة يرسم الفنان الواقع تلقائيا فى عجالات تخطيطية ، ثم يأخذ فى تنفيذها النهائى بالمرسم . وبعد أن يفرغ الفنان من إعداد الصورة وعرضها على راعيه الذى لا يفتأ يتابع إنجازها خطوة خطوة ، يعطيها للمرقنين الذين يذهبون حواشيها ، ثم يكون أمر وضعها موكولا إلى رغبة الامبراطور ، إما أن يضمها مضم للصور (البوم أو مرقعة) وإما أن تضمها مخطوطة ، وقد تعلق أحيانا على الجدران .

وبعد الانتهاء من الرسم والتلوين والتذهيب أو التفضيض يلقى الفنان على صورته نظرة نافذة تستهدف الإجادة سواء بالإضافة أو التصحيح . ولا يقف بالمنمنمة عند هذا الحد ، بل لا يلبث أن يشرع فى تخطيط هوامشها وتزويقها برسم إطار من الزخارف التوريقية أو الطير والحيوان ، ثم يعقب ذلك بصقلها بمصقلة من العقيق ، أوبيبيضة البللور ، أو بأداة شبيهة ذات سطح أملس ، حتى إذا ما أخذت المنمنمة تتوهج بالبريق نقلت إلى مكانها الخاص فى المخطوطة أو مضم الصور .

- ٢ -

وبعد أن تم لمحمد الغورى فتح شمالى الهند إلى مصب نهر الكنج اقام مولاه التركى **قطب الدين ايبك** واليا على « **دهلى** » ، وانتهز هذا المولى الفرصة بعد وفاة مولاه عام ١٢٠٦ فنصب نفسه حاكما عاما على شمالى الهند . وكانت هذه أول دولة إسلامية حاكمة فى الهند فحسب ، وعرفت باسم « **دولة المماليك** » ، وتبعتها دول « أربع إسلامية » ، إلى أن جاء الفتح المغولى للهند . ولم تكن هذه الدول الإسلامية تجمعها وحدة أسرية غير تلك الصفة التى جمعت بينهم وهى أنهم « **سلاطنة دهلى** » ، لأن مقر حكمهم كان فى مدينة دهلى .

وقد أتيح للسلطنة الإسلامية الثانية وهى « **دولة الخلجيين** » أن يمتد نفوذها إلى **الدكن** (الدكهن) **والكجرات** (١٢٩٧) **ومنطقة** « **جيتور** » على يد (**محمد علاء الدين الخلجى**) كما تم لهذا السلطان أن يخضع لحكمه **الراجبوت** مدة ما .

وبانتهاء السلطنة الإسلامية الثانية آل الحكم إلى السلطنة الثالثة وهى « **دولة التغلقيين الأتراك** » ، عام ١٣٢٠ ، وكان « **ناصر الدين محمود شاه** » آخر سلطان **تغلقى** . وبموته عام ١٤١٢ انتهى حكم الدولة التغلقية وخلال هذه السلطنة الثالثة غزا **التيموريون** شمالى الهند عام ١٣٩٨ ، ثم جلوا عنها بعد أن أسالوا دماء كثيرة . ثم اقام **الخضرخانيون** السلطنة الرابعة ، وكان مقر حكمهم ايضا فى « **دهلى** » . وانتهى أمر هذه الأسرة بتسليم مقاليد الحكم إلى الأسرة الخامسة سنة ١٤٥١ التى كان أول حكامها « **بهلول اللودى الافغانى** » ، ولكن هذه الأسرة الخامسة لم يكن لها سلطان إلا على ولاية واحدة من ولايات الهند ذات الشأن ، إذ أصبحت الولايات الأخرى مثل **البنغال** ، **وجونبور** ، **ومالوه والكجرات** ، لها استقلالها ، كما أن الوثنيين من **راجبوت الدكن وهندوكييها** كانوا هم الآخرون قد استردوا أجزاء شاسعة من ممتلكاتهم القديمة . وكان آخر **اللوديين** هو **السلطان ابراهيم بن اسكندر** الذى لقى حتفه عام ١٥٢٦ أثناء الحرب التى كانت بينه وبين **بابر المغولى** ، وكانت هذه نهاية السلطنة الخامسة . وما أن كتب النصر **لبابر** حتى أرسى قواعد الحكم المغولى فى شمالى الهند ما عدا **البنغال** . وانتهز **شيرخان الأفغانى** فرصة موت بابر عام ١٥٤٠ فاستولى على الاقاليم التى كان يحكمها « **بابر** » ، وارغم ابنه **همايون** على الفرار إلى « **كابل** » ، وأجلى عن البلاد من ينتمون إليه ، ثم دخل « **أجرا** » حيث اعتلى العرش . وبعد وفاته عام ١٥٤٥ حكم « **دهلى** » بعده من نسله حكام أفغان ، غير انهم لم يكونوا من القوة بمكان فانقسمت عليهم ولايات الهند ، مما مهد لعودة المغول إلى الهند مرة ثانية ، وانهزم « **اسكندر شاه الثالث** » آخر الأفغانيين على يد « **همايون** » عام ١٥٥٤ .

- ٣ -

هكذا جاء تأسيس امبراطورية المغول الإسلامية بشمال الهند على أطلال سلطنة « **دهلى** » ، على إثر الفتح الإسلامى للهند فى القرن السادس عشر على يد **بابر** (١٥٥٦ - ١٥٥٨) ومعنى **بابر** بالتركية الأسد - سليل الغازى التترى تيمور لنك أبا والغازى المغولى جنكيز خان أما) ناقلا معه حضارة الإسلام . وكان **بابر** مسلما سنيا ، وإذ كان بطبعه محاربا فلم تتوقف حملاته التوسعية الى أن لحقه المرض عام ١٥٢٠ فأوصى بعرشه إلى ابنه « **همايون** » .

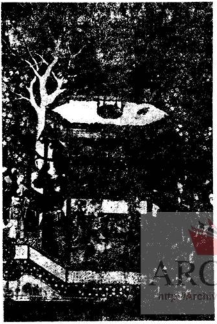
ولفن التصوير الهندى تاريخ طويل مضيء ، لا سيما الرسوم الجدارية التى تحفل بها جدران المعابد البوذية والهندوكية ، وكذا المنمنمات البديعة التى تجمّل مخطوطاتهم . وقد واكب اضمحلال البوذية[1] فى الهند نهوض الإسلام على حين بقيت الهندوكية [2] والجاينية[3] على قدّتيهما ، مما شجع المصورين على تزيين كتب المخطوطات المقدسة بالتصاوير . وعلى العكس من رعاة الفن المغول كان الهندوكيون والجاينيون أشد ما يكونون قربا ومجاورة لأحاسيس الشعب ، لذا كانت أساليبهم التصويرية ذات جذور عميقة فى التقاليد الهندية ، وقد ظل للمصورين الجاينين استقلالهم عن رعاة الفن ، يتخيرون العمل مع من هو أقدر إنفاقا .

وعند وصول بابر إلى الهند كان شمالها ينقسم إلى دويلات صغيرة هندية وإسلامية ، وبانتصاره على سلطان « دهلى » تم له إخضاع أكبر الولايات ، غير أن ممالك « الراجپوت » الهندية فى الغرب ، والسلطنات الإسلامية فى الجنوب والشرق ، ظلت مصدر خطر له . وكانت هذه السلطنات ترعى فن التصوير قبل أن يدخلها المغول ، غير أن منجزاتها كانت تختلف اختلافا كثيرا عن الأساليب الفارسية التى كانت جزءا من التراث الثقافى الذى يدين به " بابر " . وكانت الموضوعات التى تصور فى عهد السلاطنة هى القصائد الرومانسية ، والتاريخية ، وملحمة الشاهنامة ، والحكايات الشعبية التى تمجد أبطال الإسلام ، فضلا عن أساليب طهى الطعام . وتكمن أهمية منمنمات هذا العهد فنيا فى أسلوبها الصادق عند تصويرها لما يُرى ويُحسّ من مشاهد ، وفى التوسع فى استخدام الألوان ، وفى لجوئها للأساليب الفنية الأجنبية بعد تطويرها لتناسب التقاليد الهندية .

هكذا كان فن التصوير فى الهند مزدهرا قبل أن ينزلها المغول سواء أكان تصويرا على الجدران أو تصويرا إيضاحيا لنصوص المخطوطات .

وكان « همايون » (١٥٣٠ - ١٥٥٦) ، بلا منازع ، الراعى الأول لفن التصوير المغولى فى الهند ، وكان شخصية ملغزة أقل جاذبية من أبيه . ولكنه فى الوقت نفسه قائدا عسكريا موهوبا ، غير أنه كان مُدمنا على شرب الخمر ، وتعاطى الأفيون ، شأنه شأن أفراد أسرته . ولقد عانى من أخويه اللذين كانا لا يفتآن يهددانه ، هذا إلى ما كان يلقاه من تهديد الأفغان ، وعلى رأسهم « شيرخان » ، وكان هذا نبيلا من نبلاء « بابر » السابقين استولى على البنغال ثم أخذ ينازع « همايون » فيما بقى من الهند ستان ، فتعقبه إلى « أجرا » ، عام ١٥٣٩ ثم اضطره للفرار نحو إقليم « البنجاب » ، فإذا هو يلقى أخاه « ميرزا كرمان » وقد سد عليه المنافذ المفضية إلى « البنجاب » و« كابل » ، وإذا همايون يضطر إلى أن يغير وجهته إلى السند ، ثم أخذ يطوف فى الأرض عامين إلى أن سمح له الشاه الصفوى « طهماسب » فى نهايتها بأن يقصد إيران ، لا كرما منه ، بل لمآرب سياسية ودينية . فلقد كانت ثمة قوتان إسلاميتان سنّيتان ، هما الأتراك العثمانيون فى الغرب ، والأوزبكيون فى الشرق تهددانه ، ومن هنا كان لابد من أن يضم الى صفه حليفا شيعيا ، فرأى فى « همايون » بغيته بعد أن يحوله من المذهب السنى الى الشيعى .

ووجد « همايون » هو الآخر فيها فرصة فتظاهر باعتناق المذهب الشيعى ليجعل من شاه الفرس عضدا له فى استعادة الهندستان . ولم يكذب ظنه فإذا هو بمعاونة الصفويين يستولى عام ١٥٤٥ على « قندهار » ، تلك القلعة الاستراتيجية الحصينة عند مدخل الهند ، واعدا الصفويين بأن ينزل لهم عنها بعد قليل ، ثم ولى وجهه



لوحة (١) بيت آل تيمور

شطر « **كابل** » فإذا هو ينتزعها من أخيه « **ميرزاكرمان** » ، ثم إذا هو يسترد عرشه . ثم أتيحت له فرصة أخرى بعد عامين حين ضعفت شوكة الأفغان بعد موت « **شرخان** » فإذا هو يستولى على مدينتى « **أجرا** » و« **دهلى** » ولكن المنية لم تمهله فإذا هى تعاجله بعد أشهر سبعة . وكانت سنو حكم « **همايون** » خمسا وعشرين عاما ، منها سبعة فى المنفى ، ولكنه ترك وراءه امبراطورية أعز ما تكون شوكة ، مما كانت عليه حين تركها أبوه « **بابر** » عند موته .

وتعد زيارة همايون للبلاط الصفوى عام ١٥٤٤ نقطة تحوّل حاسمة فى تاريخ الفن المغولى ، مثلما كانت فى تاريخ الامبراطورية المغولية ، فلقد أعجب خلالها بالتصاوير الرائعة التى أنجزها فنانو الشاه . وتصادف أن كان اهتمام الشاه « **طهماسب** » وقتها بالتصوير قد فتر ، أمام أعباء الحكم الباهظة ، وتزمته الدينى ، فتمكن « **همايون** » فى عام ١٥٤٦ من ضم اثنين من كبار الفنانين الفرس إلى بلاطه ، هما « **ميرسيد على** » والأستاذ « **عبد الصمد** » اللذين غادرا « **تبريز** » مع أخصائى فى تغليف الكتب ، وأحد علماء الرياضة فى صيف عام ١٥٤٨ إلى « **كابل** » ، ثم إلى الهند عام ١٥٥٤ . ومن بين كل فنانى « طهماسب » كان « ميرسيّد على » أدقهم ملاحظة لا يدخر وسعا فى سبيل تمثيل الأشكال بدقة متناهية ، وفى التعبير عن الملمس ، سواء فى تمثيل الفراء أو المعادن ، غير أنه إلى جانب عبقريته الفنية كان صاحب مزاج متقلب كثير الشك . أما الأستاذ « **عبد الصمد** » ، وإن كان أقل منه موهبة إلا أنه كان أكثر مرونة ، كما كانت المرحلة التى قضاها فى خدمة الفن المغولى أطول وأغزر من المرحلة التى قضاها « **ميرسيد على** » ، وتكشف أعماله التى بدأها منذ كان فى « **كابل** » عن أنه أخذ يكيف أسلوبه الصفوى ويطوعه ليوائم الرغبات المتنامية للامبراطور المغولى فى تصوير البورتريهات الدقيقة المتقنة وفى توثيق القصص المتضمنة للحكايات والنوادر . وهكذا استقر التصوير الصفوى فى الهند باعتباره العنصر الأساسى فى التصوير المغولى . وتعزى إلى « **عبد الصمد** » ، الصورة المهترئة التى أعيد رسمها مرارا ، المعروفة باسم « **بيت آل تيمور** » ، والمحفوظة بالمتحف البريطانى (**لوحة ١**) . وهى صورة كبيرة الحجم ذات ألوان فخمة سخية تعكس ذوق « **همايون** » ،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما تعد أعظم أعمال الفن المغولى فى عصره المبكر ، والراجح أنها كانت محط الإعجاب والتقدير ، إذ أضيفت إليها پورتريهات لأجيال ثلاثة من الأسرة المالكة التى خلفت « همايون » .

وقد عهد « همايون » إلى « ميرسيد على » و« عبد الصمد » بالإشراف على الإعداد لمخطوطة « حمزة نامه » (١٥٦٠ - ١٥٧٤) ، وهى الملحمة التى تشيد بمآثر حمزة عم الرسول ﷺ ، ويعدها البعض الرمز الفنى المعبر عن الفتح المغولى الإسلامى للهند .

- ٤ -

ولى « أبو الفتح جلال الدين محمد أكبر » الحكم بعد وفاة أبيه « همايون » (١٥٥٦ - ١٦٠٥) ، وكان قد بنى علم ١٥٦٢ بابنة الراجا الهندى فى جايپور ، وكان لهذه المصاهرة أثرها فى إيجاد نوع من التحالف استطاع به أكبر أن يجعل الحكام الهنود تحت السيطرة المغولية . ولم يفرض أكبر الإسلام على البلاد ، واستعاض عن ذلك بفرض الجزية ، والانتظام فى سلك الجندية ، كما أتاح للحكام الهنود أن يحكموا إماراتهم حكما ذاتيا ، وأن يبقوا على عقائدهم الدينية . ولقد حاول « أكبر » دمج الشعب الهندى مع أشياعه المغول المسلمين بتحالفه مع الراجپوت فى وحدة سياسية واجتماعية ، وهو ما أسفر عن تألق التصوير المغولى بقسماته المتميزة ، حيث تدرب فى المدرسة التى أنشأها بعاصمة ملكه قرابة مائة من المصو رين الهنود والمسلمين ، على أيدى الأساتذة الفرس ، وكان نتاج هذا فنا هنديا ، تكوينه الفنى العام فارسى ، وأشكاله وعمارته فارسية فى بعض أجزائها ، وراجپوتية فى أجزائها الأخرى ، بينما كان يتجلى تأثير الفن الأوربى بين الفينة والفينة فى اتباع قواعد المنظور(٤) وتكوين الخلفيات وتلوينها . وقد عمل « أكبر » فى سبيل تحقيقه لهدفه الأساسى - وهو خلق قومية عامة - على إدخال موضوعات من التقاليد والأساطير الهندية ، فثمة العديد من اللوحات المصورة المعبرة عن نصوص سنسكريتيه إلى جانب المخطوطات الإسلامية ، فكما كان « أكبر » عاشقا للفنون وراعيا لها ، كان ذا حسّ انتقائى(٥) يدفعه إلى الترحيب بكل ما ينال إعجابه بغض النظر عن مصدره ، فمقياسه الأساسى والأوحد هو تواكب عناصره مع نظرته الجمالية . وإذا كانت مدرسة التصوير الفارسية قد بدا أثرها قويا فى المدرسة المغولية للتصوير فى أيامها الأولى إلا أن هذا الأثر ما لبث أن لحقه الفتور فى نهاية عهد « أكبر » ، ومع القرن السابع عشر لم نعد نرى للعناصر التصويرية الفارسية غير آثار عارضة . فلقد كانت سياسة « أكبر » فى عمومها الجمع سياسيا وفنيا ودينيا بين ما للهند وما للإسلام من تقاليد ومناهج وأساليب ، وكانت هذه السياسة سببا فى تطور الأسلوب المغولى فى كلا المجالين الفنى والمعمارى ، فكان أجلّ ما ترك فى ميدان التصوير هو مخطوطة « حمزة نامة » المصورة ، وفى ميدان العمارة هو عاصمته الجديدة فتحپور سيكرى أى مدينة الفتح التى شيدها بين عامى ١٥٦٩ و١٥٨٥ . ومن هنا لم يكن عجيبا أن يحظى مصور هندوكى مثل داسونت بحظوة أثيرة عند أكبر ، وإن لم يترك لنا الزمن من أعمال هذا المصور غير النذر اليسير . والعمل الأكبر الذى يعزى إليه هو تصميمه لصور مخطوطة « رزم نامة » أى كتاب الحروب ، ويبدو أن ميوله الخيالية الحالمة كانت تتفق وميول أكبر الذى كان قد مرق من التقاليد الدينية التى وصلت به إلى المناداة بعقيدة « التوحيد الإلهى » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان «أكبر» ملكا مملوءا حيوية ونشاطا ، مغامرا ما وسعته المغامرة ، غير أنه لم يأخذ نفسه بتعلم القراءة شأن غيره من الأمراء وأثر عليها الصيد والطّراد والمصارعة ، ولهذا عاش أميا . غير أنه كان شديد المخالطة للعلماء ورجال الدين على أى عقيدة كانوا ، يعقد صلات بينه وبين كل من رأى فيه خبرا من أى جنس أو عقيدة ، فكان سمحا يلقى كل فكر برضاء وقبول ، والغريب أنه عرف بتذوقه للشعر والأدب ، حتى إن الناس كادوا لا يصدقون أنه أمىّ . وعلى الرغم من أمية « أكبر » فإنه كان جمّاعا للكتب ، ولاسيما المزودة بالصور الإيضاحية .

ولم يكن « الراجبوت » والمسلمون هم وحدهم من يحيط بأكبر ، كما لم يكن كل من حوله من الأعوان هنودا ، فلقد كان « أكبر » غير متعصب لجنس دون جنس ، وكان يرى أن يعيش العالم على وحدة عامة ، وأطلق على هذه الوحدة اسم « صُلح كل » فكان يرحب فى بلاطه بكل من كانت له كفاءة ، وهو ما حفز الشعراء والموسيقيين والمحاربين ورجال الدين والتجار والمصورين أن يسعوا إليه ابتغاء الثراء ، فإذا هؤلاء جميعا يفدون إليه من تركيا وإيران وبلاد العرب وأوربا وأفريقيا لينضموا إلى بلاط «أكبر» الذى أصبح بلاطا دوليا مزدهرا . وبدأ لقاء « أكبر » بالأوربيين سنة ١٥٧٢ ، ومنذ ذلك الحين ازداد اهتمامه بالعقائد الدينية على اختلافها . ثم أن هذا اللقاء وما تلاه من لقاءات أخرى بالأوربيين كان له شأنه فى تطور التصوير المغولى ، إذ شغف أكبر بالصور الأوربية ولاسيما الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن ، فإذا هو يشير على فنانيه بدراستها واستنساخها ومحاكاتها ، وتضمين حواشى الصور المغولية رسوما منقولة عن نظيراتها من الصور الأوربية .

تدلنا هذه كلها على مقدار التطور الذى دخل على التصوير المغولى خلال القرن السابع عشر ، فبدلا من المخطوطات التاريخية الكبيرة التى تنتظم المئات من الصور الإيضاحية ، أصبحت أقل حجما ، وأقل صورا ، ولكنها شديدة الإتقان ، ينفرد كل مصور برسم صورة منها ، وكذا خصت البورتريهات الفردية بعناية أكبر ، وحل التعبير عن المشاعر الذاتية محل التعبير عن المهام والأحداث التى تقع لفرد ما .

ويبدو أن « أكبر » لم يكن ملتزما بأصول الإسلام كلها ، فلقد رأيناه يشيد فى عام ١٥٧٥ مبنى أطلق عليه اسم « عبادات خانة » بمدينة فتحبور سيكرى حيث كان يجتمع رجال الدين على اختلاف عقائدهم من زردشتيين وجاينيين وهندوس ومسيحيين ومسلمين يدلى كل منهم برأيه فى معتقده ويحاج فيه . وكان الامبراطور يشارك فى مثل هذه الاجتماعات التى تستغرق الليل كله ، برأيه وبأسئلة أكثر ما تكون عمقا ودلالة . وإذا « أكبر » يباعد بينه وبين أهل السنة ، وأحب أن يكون للدولة دين جديد كان مزيجا من الأديان المختلفة فى الهند وفى غير الهند . وعلى الرغم من أن نفرا من المقربين إليه اعتنقوا هذا الدين ، فإنه كان فى الجملة دعوة لم يستجب إليها الناس .

وانبرى أكبر مدافعا عن الفنان المصور من وجهة النظر الدينية ، فجاء فى مقال بكتاب « عين الأخبار » بقلم وزيره الوفى أبو الفضل دفاع أكبر عن فن التصوير ، شرح فيه رأى أكبر وحكى على لسانه أنه قال : « يخيل إلى أن للمصور وسائل غريبة للغاية للتعرف على الله ، إذ أنه يقوم بعمل تخطيط لأى شىء حىّ ، وعندما يعمد إلى إبداع أطرافه واحدا بعد الآخر ، لابد أن يشعر بقصوره عن أن يهب عمله فرديته وشخصيته ، وبالتالى يجد نفسه

لوحة (٢) مخطوطة اكبر نامه الامبراطور اكبر يروّض فيلا شرسا جموحا ١٥٩٠ تصوير باسوان . متحف فكتوريا والبرت بلندن .

مضطرا إلى التفكير فى الله واهب الحياة ، فتزداد على هذا النحو معرفته » .

ومن جراء ما عليه من أعباء وتبعات اضطر إلى أن يزج بنفسه فى مغامرات شاقة ، وبلغت به جرأته أنه كان يروض أشرس الفيلة جموحا ، والتى تتأبى حتى على إناثها أن تقرب منها ، وهو ما نتبينه فى (لوحة ٢) ، إذ نراه قد امتطى ظهر فيل شرس هائج ، وهو يعبر به جسرا من القوارب ، وكان يردد دائما : « لو أن الله كان على رضا عنى نجانى وإلا ذهبت إلى حيث لا عودة » .

ويقال إن **اكبر** قد خرج سنة ١٥٦٤ لصيد الفيلة ، وإذا هو يستمع ذات ليلة إلى قصاص يقص عليه ما كان من مغامرات لحمزة عم الرسول ﷺ تفوق الخيال ، شطر كبير منها يخص حمزة رضى الله عنه ، والشطر الآخر يدور حول مغامرات الأبطال نهبا وسلبا وطرادا ورحلات خيالية مليئة بذكر التنينات والعمالقة . وكانت مثل هذه الموضوعات مما يشغف به « **اكبر** » حين كان صبيا . وهكذا كانت قصة مخطوطة « حمزة نامة » مزيجا من الحقيقة والحكايا الشعبية والخيال ، فتروى القصة كيف جاهد « حمزة » فى سبيل نشر الإسلام فى جيع بقاع العالم ، ثم تزعم أنه لذلك ترك الجزيرة العربية متجها شطر سيلان ، وبيزنطة ، ومصر ، والقوقاز ، وأنه فى رحلته هذه أحب « **مهراناچار** » ابنة ملك الفرس ألد أعداء الإسلام ، وبنى بها ، كما بنى أيضا بإحدى الجنيات ، وتمضى القصة لتصف الوقائع الحربية بينه وبين العراقيين ، وبينه وبين عبدة النار ، وبينه وبين **زمرد** شاه أحد كبار الشجرة ، إلى أن كتب له النصر على الفرس بمعاونة صديقه عمرو (ولعل المقصود به عمرو بن العاص) .

وفى سنة ١٥٦٢ أخذ العمل يخطو من جديد لظهور مخطوطة « **حمزة نامة** » الكبرى ، وكان قد بدىء الإعداد لها فى عهد همايون كما أسلفت . وقد تم إنجازها على أيدى نحو مائة فنان منهم ما لا يقل عن ثلاثين فنانا كان قد استعان بهم من بين الهنود قاصدا بذلك أن يفيد الأسلوب المغولى من أسلوب الفن الهندى ، وهذا لماراقه من أشكاله وألوانه وتقنياته ، وتنتظم هذه المخطوطة أربعمائة وألف صورة ، لم يحتفظ الزمن لنا منها بأكثر من مائة وخمسين صورة منها ، جلها مما يضمه الجزءان العاشر والحادى عشر . وقد باشر على إعداد هذا العمل

الفنى الضخم المصور : ميرسيد على ، أولا ، ثم تلاه مواطنه « عبد الصمد » ثانيا ، حتى أثنى عليهما الأمبراطور « اكبر » فى مذكراته ، وعدهما أعظم موصورين بالمراسم الملكية ، والمقطوع به انهما لم يصورا صورة من صور هذه المخطوطة ، واقتصر عملهما على الإشراف فحسب . ومما يذكر أنه كان ثمة مصوران هنديان ، يعدان من أعظم مصورى الهند ، شاركا فى إعداد بعض صور هذه المخطوطة ، هما : « داسونت » و« باسوان » .

ونحن لا نحس فى مخطوطة « حمزة نامة » شيئا من الرهافة التى نحس مثلها فى المصورات الفارسية ، فعلى حين نرى فى التصاوير الفارسية الإيماءات جامدة والانفعالات هادئة رزينة ، كما تتجلى فيها مسحة البلاط المتعالية ، نرى فى صور « حمزة نامة » الإيماءات طائشة فى كثرة ، والانفعالات ثائرة ، وصور الأجسام تكاد تنطق بمهامها . وعلى حين كان الفنان الفارسى يعنى بالتفصيلات الدقيقة ، والوضعات الرشيقة ، والإيقاعات المتموجة فى براعة للثياب والأردية ، لا نحسّ بمثل هذا كله فى صور « حمزة نامة » . ومما تتميز به صور هذه المخطوطة ما نراه من جموع حاشدة ، وأحداث درامية ، وجو سحرى ، يشيع فى الصور جميعا . ومن هنا جاء التصوير المغولى فى هذه المخطوطة لا يمثل الطابع الهندى فى جملته ، كما لم يمثل الفن الفارسى فى جملته هو الآخر ، كان أسلوبا جديدا له مميزاته الخاصة .

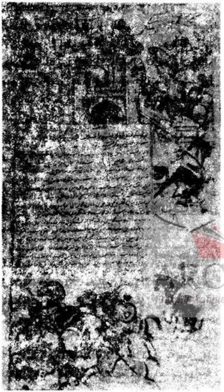
وثمة منمنمة فريدة تصور أسطورة من الأساطير الخارقة التى تزخر بها هذه المخطوطة . ومما هو جدير بالانتباه فيها عمر العيّار ، تلك الشخصية الشهيرة بالمخطوطة (ولعل المقصود بها عمر بن الخطاب رضى الله عنه) وهو جالس على عرشه ، وقد أخذته المفاجأة ، وكذا ثورة الفيلة وهى تدك الحصن دكا ، والفوضى السائدة بين الحشود ، كما أن غزارة التلوين فيها تخرج بها شيئا عن الأساليب الفارسية ، وتجعلها نسيج وحدها ، فصورة الفيل من الفن الهندى الخالص ، والثياب صورة من أزياء عهد « اكبر » والجالس على العرش يعتم بعمامة صغيرة تعود إلى ذلك العهد ويشد وسطه بحزام ضيق يرجع هو الآخر إلى عهد « اكبر » وكل هذه العناصر تشكل فى مجموعها جوا غريبا غير معهود ، غير ان هذه المنمنمة على الرغم من هذا لا تزال تمت بأسباب إلى الفن الفارسى .

وفى عام ١٥٧٤ أنشأ « اكبر » مكتبا للوثائق ، وكان هذا لا شك من أهم الأسباب التى دعت لتدوين الأحداث على مر الأعوام فى عهده ، ومن هنا حفز « اكبر » أبا الفضل على تدوين مذكراته التى أملاها لتنضم إلى الوثائق . وبهذا توفرت بين أيدى المؤرخين وفرة من المراجع والأسانيد التى يمكنهم الرجوع إليها . ودعا « ابا الفضل » إلى أن يستخلص من تلك الوثائق ما يخصه هو ، على أن يجمع فى كتاب له خاصة هو مخطوطة « اكبر نامة » التى هى سيرة للامبراطور « اكبر » على لسان صديقه ووزيره ومؤرخه « أبو الفضل » . ومع ذلك ليس الكتاب مقصورا على سيرة أكبر فحسب بل يشمل كذلك التاريخ الباكر للامبراطورية المغولية (لوحة ٣) وتكشف صفحات مخطوطة « اكبر نامة » عن حياة أكبر الحافلة بمختلف النشاطات المفعمة بالحيوية ، فنراه مرة يصيد النمور ، ومرة يمتطى الفيلة ، ومرة وهو يقتحم حصنا « راجپوتيا » منيعا ، كما نراه وقد جلس إلى رجال الدين من الآباء اليسوعيين

لوحة (٤) ديوان حافظ . فُلك نوح ١٥٩٠ . فرير جاليرى بواشنطن .

يناقشهم الرأى ، أو نراه وقد أخذ يتتبع بناء عاصمته الجديدة فتحبور سيكرى .

كانت منمنمات عهد أكبر متنوعة ، منها التاريخ العام ، والسير الذاتية ، والنقول عن النصوص الهندية والشعر الفارسى ، على نحو ما نرى فى منمنمة من ديوان الشاعر حافظ تمثل سفينة نوح وقد حمل

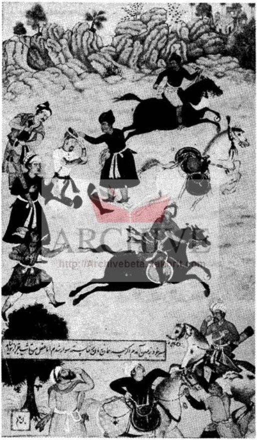


لوحة (٥)

فيها من كل زوج اثنين إنسانا وحيوانا وطيرا . ويقال إن إبليس كان يتوعد بإغراق هذه السفينة ، لذا أخذ أولاد نوح بخناقه ، وقذفوا به إلى اليم (لوحة ٤)

وشهد عام ١٥٨٠ بدء مرحلة جديدة من النشاط الفنى ، فلقد أمر « أكبر » بإعداد موسوعة جديدة لتاريخ العالم الإسلامى ، خلال الألف عام السابقة التى

ARCHIVE



لوحة (٣) الامبراطور بابر يسقط عن جواده . مدرسه اكبر ١٥٩٨ المتحف القومى نيودلهى .

تنتهي عام ١٠٠٠ هجرية (١٥٩١ - ١٥٩٢ م .) وهي « تاريخ الألف عام » ، ومن بين أحداثها الحادث الذي كان يصور حصار الخليفة « المأمون » لمدينة بغداد عام ٨١٣ م (لوحة ٥) . وعلى الرغم من هذا فإن رجال الدين لم يطمئنوا الاطمئنان كله لعقيدة « اكبر » وتوجهاته الدينية .

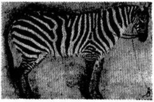
وفي هذا العام الذي أمر فيه « اكبر » بإعداد تلك الموسوعة أمر بترجمة ملحمة « المهابهاراته »(٦) من اللغة السنسكريتية وسماها « رزم نامة » (كتاب الحروب) ، ثم ما لبث أن اتبع هذا العمل بعمل آخر هو ترجمة ملحمة « الرامايانه »(٧) من السنسكريتية أيضا مزودة بالصور الإيضاحية .

ولقد حفزت « اكبر » طبيعته التوفيقية إلى أن يستعين بفنانين من مختلف الأديان يشرف عليهم أساتذة وفدوا إلى الهند من فارس كما أسلفت . كذلك ضم بلاطه عددا من اليسوعيين البرتغاليين الذين جهدوا جهدهم في أن يضموا الامبراطور وحاشيته إلى المسيحية ولكنهم لم يفلحوا . وكان غرض اكبر من ضم هؤلاء اليسوعيين إتاحة فرصة أوسع للمناقشات الدينية التي كانت تدور في مجلسه وما لبث أن امتد اثر التصوير الأوربي إلى التصوير المغولي ، كما هي الحال في المناظر الطبيعية التي نراها تملأ الطرف البعيد من المنمنمات المغولية يحاكون بها الصور الأوربية ، ما صور منها وما طبع على الحجر أو المعدن ، وقد يغالون فينقلون الموضوعات الأوربية المصورة كما هي .

بدأت لأول مرة تظهر بعض عناصر التصوير الأوربية مثل اتباع قواعد المنظور وتقنية الإشراق والعتمة(٨) ، ومن ثم كان التحول الذي امتزجت فيه الخطوط والألوان الفارسية بالواقعية الأوربية والأساليب الهندية المحلية ، وغدا التصوير المغولي في صدر القرن السابع عشر فرعا مستقلا قائما بذاته من فروع التصوير الإسلامي .

- ٥ -

وما لبث أكبر أن مرض في سبتمبر ١٦٠٥ فلقى ربه بعد شهر واحد من المرض ، وما إن اعتلى ابنه سليم العرش من بعده حتى أضفى على نفسه لقب « جهانجير » أي مالك العالم (١٦٠٥ — ١٦٢٧) . وعلى الرغم من أن مذكراته توحي بأنه كان حاكما مستبدا لا يثبت على رأي ، إلا أننا نراه مرة رحيما بالحيوان كما هو رحيم بالإنسان ، ومرة نراه غير رحيم . ومن رحمته أنه حين رأى أفياله ترعد فرائصها من برودة الماء في الشتاء أمر بتدفئة المياه لاستحمامها . وكان متذوقا للجمال تواقا إلى المعرفة ، وكم كان رجال بلاطه حريصين على أن يدخلوا السرور إلى نفسه ، فيجمعون له من الأخبار ما هو عجيب ، ويتحفونه من الهدايا ما هو غريب ، فيجلبون إليه ما هو غير مألوف من حيوان البلاد النائية مثل حيوان الزبرا الذي خيل إليه في مبدأ الأمر أن الخطوط التي تعلو ظهر هذا الحمار ليست من فعل الطبيعة وإنما هي من صنع صانع ، وما لبث بعد أن رآه أن ضمه إلى حديقة حيوانه . وثمة فنان من فناني هذا العصر يسمى الأستاذ منصور رسم هذا الحمار في أبدع صورة (لوحة ٦)



لوحة (٦) حمار الزبرا . تصوير منصور . عهد جهانجير متحف فكتوريا والبرت بلندن ١٦٢١ .

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

ومع ولع جهانجير بالفنون فقد كان معنيا بما يفيد شعبه ، وكانت أيامه تتسع لاستقبال زائريه والقضاء فى حوائج الناس ، حتى إنه لكى يُيسر على طالبى الحاجات مشقة السعى إليه جعل على باب قصره جرسا يتدلى منه حبل يشده صاحب الحاجة فيكون هذا إيذانا له بالدخول . وعلى الرغم من تعدد حريم البلاط فقد كان جهانجير ولعا بزوجته « نورجهان » التى كانت ابنة لرجل فارسى ، وكانت مولهة بالفنون كما كانت ذات خبرة بالعطور والأزياء جوادة كريمة حاذقة فى الرماية ، وكانت إلى هذا كله تميل إلى تدبير المكائد والمؤامرات وتجيد هذه الهواية إجادة كاملة . ولقد لعبت دورا فى تطوير فن التصوير المغولى بإشاعتها إحساسا جديدا بالرقة تجلى فى الثياب البيضاء الرهيفة الشفافة للرجال والنساء على السواء ، كما تجلى فى الرخام الأبيض المكّفت فى تصوير العمائر ، وفى فيض الألوان المخففة حتى باتت حقبة حكم جهانجير العصر الذهبى للتصوير المغولى .

وكانت مدرسة جهانجير للتصوير تعنى أول ما تعنى بالأحداث التى تجرى فى البلاط الامبراطورى ، وإذا بها

لوحة (٧) عنايت خان أحد رجال حاشية الإمبراطور جهانجير على فراش الموت ١٦١٨ . المكتبة البودلية باكسفورد

مع مرور الزمن يختفى الأثر الفارسى شيئا فشيئا ، وتعم النزعة الواقعية والالتزام بتصوير مشاهد الطبيعة مع مراعاة الدقة التامة ، كما اتسم هذا العهد بتغيير ملحوظ فى الدرجات اللونية للمنمنمات ، هذا إلى التوسع شيئا ما فى استخدام تقنية الإشراق والعتمة .

كان جهانجير بلا ريب عاشقا للفن يؤثر الكيف على الكم ، على الضد من أبيه الذى ملأ المرسم الملكى بكثرة من الفنانين ، فما إن اعتلى جهانجير العرش حتى تخلص من جملة منهم . وقد خالف فنانو جهانجير النهج الذى انتهجه مرسم أبيه « أكبر » من الالتزام فى تصاويرهم بالقوة دون الرهافة ، فإذا الابن ينهج نهجا آخر فيؤثر الرهافة على القوة باستخدام الوان وادعة وإيقاعات أقل عنفا وتصميمات أكثر تنغيما ، هذا إلى أن تصوير البشر والحيوان أخذ فى عهده طابعا أشد عمقا وأكثر جهدا . فعلى حين أطلق « أكبر » العنان لمصوريه يصورون ما تقع عليه أعينهم ولا سيما الطير والحيوان والپورتريهات عن موضوعية واقعية ، إذ اهم فى عهد الابن يلبون نزواته وطيشه . من هذا أنه حين أراد أن يصور « عنايت خان » أحد رجال حاشيته فى فراش الموت . وهو فى النزع الأخير لإدمانه الأفيون أمر بأن يحمل إليه هذا الأخير من بيته وهو يحتضر ليكون بين أيدى مصوريه . وقد مات الرجل بعد يوم واحد من تصويره (لوحة ٧) . وعلى حين كان « أكبر » يميل إلى التقريب بين الديانات بعضها وبعض ، فيأمر بتصوير آلهة الهنود كما يأمر بتصوير غيرها ، لم يأخذ جهانجير برأى فى هذا الموضوع .

وكان التشابك بين الحيوان موضوعا محببا لمصورى الهند من قديم الزمان ، ومن هذا تلك اللوحة المعروفة على جدران كهوف أجانتا التى تمثل العراك بين الثيران . ولقد كان من أحب الرياضات عند ملوك الهند ما يقام من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحة (٨) معركة الإبل . تصوير هونار ١٦١٠ متحف أميرويلز ببومباى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صراع بين الفيلة بعضها وبعض ، وكذا بين الأسود وبين الإبل وبين الكباش وبين الديكة . والجمل وإن بدا وادعا مسترخيا غير أنه حين يثور من أعنف الحيوانات عراكا ولذا كان أخشى ما يخشاه الناس منه قضماته الوحشية ونجد التصوير المغولى مليئا بصور العراك بين الإبل بعضها وبعض ، ومن أبدع ما صور من هذه المعارك بين الإبل صورة يحتفظ بها متحف أمير ويلز ببومباى (١٦١٠) جاءت على غاية من الدقة ، هذا إلى إبداع المصور فى إبراز عنف الحركة (لوحة ٨) . وفى خلفية الصورة سحب جاءت على نهج التصوير الصينى الذى عنه نقل الفرس ، وفى أماميتها ثمة أعشاب تتمايل مع الريح على نمط الأسلوب الفارسى ، وتعزى هذه المنمنمة إلى المصور الهندى هونهار فى عهد جهانجير .

وثمة منمنمة أخرى لجهانجير وقد خرج لصيد الأسود ممتطيا فيلا (لوحة ٩) ومن أمامه نرى أسدا يبطش بتابع للامبراطور مما حرك الأخير ليرمى الأسد بحربته ، وإذا الفيل قد لف الأسد بخرطومه ، وإذا الأمير پرويز يخف على جواده لنجدة الرجل . وفى خلفية الصورة أسد يطارد رجلين وقد أخذا يتسلقان شجرة طلبا للنجاة . وفى أمامية الصورة رجال أخذ أحدهم ينتزع بطة من براثن الباز . وقد صور هذه الصورة الفنان فروخ تشيلا عام ١٦١٠ .

وكما كان يحلو لجهانجير أن يبدو فى صوره كلها يحيط به أبناؤه وحاشيته والسفراء ، وكذا نحيط به رموزه التى تدل على أن سلطته مستمدة من سلطة الله ، كما تدل على زكاء نسبه وجنوحه إلى العدل واستتباب السلام ، فكثيرا

لوحة (٩) جهانجير وقد خرج لصيد الأسود ممتطيا فيلا .

لوحة (١٠) جهانجير يحلم بزيارة شاه عباس له .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما كان يجعل من هذه الصور لونا من الوان الدعاية لنفسه خلقيا واجتماعيا وادبيا . وكان ثمة فى حياته ما يزيح القلق من نفسه بأن يأمر مصوريه فيصورونهم وهم يقدمون له فروض الولاء والطاعة أو وهو يذيق خصومه صنوفا من العذاب مختلفة .

وثمة منمنمة يحتفظ بها « فرير جاليرى » بواشنطن تصور جهانجير وهو يحلم بمجىء خصمه شاه عباس الفارسى زائرا له (لوحة ١٠) ، وكانت هذه الزيارة مما ينشده جهانجير ويتمناه ، ولهذا بدت أسارير السرور على وجهه . وبطبيعة الحال لم يكن هذا اللقاء من إملاء الواقع بل من إملاء الخيال ، إذ كانت بين الامبراطور المغولى والشاه الفارسى حرب يستحيل معها هذا اللقاء .

ويقال إن أبا الحسن نادر الزمان ابن المصور الفارسى الشهير أقارضا الذى صور هذه المنمنمة عام ١٦١٨ لم يكن قد شاهد شاه عباس ، ولذا مضى يسأل هنا وهناك عن تصويره حتى إن كل من رأى المنمنمة لم ير ثمة فرقا بين الشاه عباس حقيقة والشاه عباس تصويرا . ولقد أملى هذا الحلم على جهانجير شعوره الباطنى بما يجب أن

تكون عليه الحال بينه وبين الشاه عباس، فكم تمنى لو جمعت بينهما الأيام وعاشا في صفاء بعد ذلك النزاع الطويل الذي نشب بينهما من أجل الاستحواذ على مدينة قندهار. وكم حاول جهانجير مستخدما السبل السلمية الدبلوماسية لكي ينهي ما بينه وبين شاه عباس من نزاع ولكنه أخفق. وما لبث شاه عباس أن استولى على قندهار عام ١٦٢٢، ولم يتمكن جهانجير من الاستيلاء عليها لا سيما بعد أن خرج ابنه شاه جهان عليه. وتمثل هذه المنمنمة ذلك القلق الذي كان يساور جهانجير حول هذه المعضلة، فكم كان يتمنى أن يكون الأمر على غير ذلك، فأخذ يطوع لأمانيه أفكاره وخياله وهلوساته الناجمة عن إدمانه تعاطي الأفيون بأن يأتي إليه شاه عباس خاضعا طالبا الصفح ملتمسا الإخاء، وذلك ما يصوره لنا حلمه، فنرى تلك الهالة الكبيرة التي تحيط بهما معا، تلك الهالة التي قوامها الشمس والقمر والتي نشهدها في العديد من المنمنمات التي تصوره. وهذا الأسد الذي فوق الكرة الأرضية والذي علاه جهانجير وذاك الخروف الذي علاه شاه عباس دليل على ما كان يطمح إليه جهانجير، فلقد كان مهزوما، ولكن المصور لكي يحقق ما يجوس في نفسه أثناء حلمه رسمه على هذا الوضع.

ومن أنفس المخطوطات التي تمت في عهد جهانجير مخطوطة مصورة لمذكرات الامبراطور هي «جهانجير نامة» وللأسف لا يوجد من صور هذه المخطوطة إلا قليل مبعثر هنا وهناك. وفي متحف فرير جاليري ست منمنمات منها أشهرها منمنمة «جهانجير وهو يمنح الشيوخ بعض الكتب» (لوحة ١١). فلقد كان جهانجير على صلات وثيقة برجال الدين مسلمين وهندوكيين، وكثيرا ما كان يزور النساك منهم في كهوفهم أو يتلقاهم في قصره. وتمثل هذه الصورة زورة من زورات جهانجير لكجرات عام

لوحة (١١) جهانجير يمنح الشيوخ بعض الكتب.

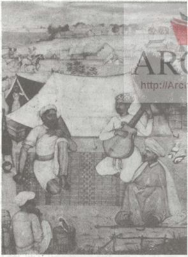
١٦١٨ حيث خرج فقهاء المدينة لاستقباله وعلى كل منهم جبة التشريفة. ويحكي جهانجير في مذكراته انه أهدى كل واحد منهم كتابا من مكتبته الخاصة. ولهذه المنمنمة أسلوبها المتميز، وأكبر الظن أنها لفنان بدأ ظهوره في عهد جهانجير، يدلنا على ذلك خلوها من النزعة التحويرية» التي كانت سائدة من قبل أيام الامبراطور اكبر، ثم خفوت ألوانها ولطف إيقاعاتها. وقد جسّم الفنان أشكاله بتقنية شبيهة بتقنية «الإشراق والعتمة» التي نراها متجلية على كم أحد الشيوخ وهو يتسلم كتابه من الامبراطور حيث تبدو الإيحاءات بالأبعاد الثلاثة التي هي صفة لازمة من صفات التجسيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وثمة منمنمة بديعة من عهد جهانجير تمثل ناسخا نحيل الجسم ينقل مخطوطته من أخرى كبيرة ، ارتدى جُبَّة حريرية التصقت بجسمه وبدت أصابعه وقد التصق بعضها ببعض لكبر سنه ، وقد انكب على النسخ انكبابا لا يشغل عنه ، ويبدو أن هذه الجلسة كانت عادة قديمة له . ونراه وقد أسند ظهره إلى حشية ضخمة كما وضع قدمه الأيمن على وسادة طرزت بالقصب ليتيح لأصابعه أن تتحرك فى يسر ، وإلى جواره دواة صينية بيضاء عليها رسوم زرقاء كم استنفد مما تحويه من حبر أسود نسخ به صفحات وصفحات لا حصر لها . ويكاد الهدوء الذى يسود الصورة يوحى بأنه ليس ثمة إلا صرير الريشة على صفحات الورق وإلا سعال يتناوب الناسخ فى الحين بعد الحين ، وما أبعد ما بين زركشة الزهور الجميلة التى تكاد تتأرجح من السجادة التى جاءته هدية من الامبراطور وبين تلك الدكنة التى تغشى الباب المفتوح وراءه . ويكاد يوحى هذا التركيز على پورتريه الناسخ المثقل بالأصابع السميكة والذى بدا شىء من التضاؤل المسبق(١) على وجهه أن المصور كان حريصا على أن يسرع فى تصوير هذا الناسخ قبل أن تدركه المنية .

ولقد كانت الحياة اليومية بمشاغلها مما يجتذب جهانجير ، كما كان يقضى جل وقته مشغولا بأمور البلاط ، وهذا وذاك مما شغل المصورين المغول بتصويره ، كما كانت لهم أسوة فى التصوير الأوربى . وثمة صورة من تصوير الفنان الهندى جوڤاردان لحفل موسيقى خلوىّ نشهد فيها موسيقيين يعزفان بين يدى ولىّ من أولياء الله نراه جالسا وقد جلس أمامه تابع له . وجاءت هذه الصورة على نمط الأسلوب الأوربى الذى عهدناه فى لوحات المصورّ البندقى جورجونى فيما ابتكره من صور حفلات الموسيقى الخلوية ولا سيما تصوير المشاهد الخلفية البعيدة . وما من شك فى أن جوڤاردان قد تأثر بما وقع بين يديه منها أو من صورها المطبوعة ، فإذا هو يصور بهذا الأسلوب مشهدا هنديا بحتا ، إذ نرى خلف الخيام منظرا لبيوت قرية هندية أسقفها من القش ، ومع هذه البيوت فيلة وعربة تجرها الخيل ، هذا الى مشاهد عامة تمثل الحياة اليومية فى قرى الهند (لوحة ١٢) .

وتوفى جهانجير عن ثمانية وخمسين عاما عن مرض فى قلبه زاد فى حدته إدمانه الخمر والأفيون وإسرافه فى معاشرة النساء . هذا إلى ما كان فى محيط أسرته من مؤامرات تحاك له ، ثم ما كان من تمرد ابنه وولى عهده عليه .

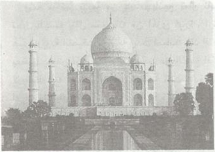


لوحة (١٢) حفل موسيقى خلوى ١٦٢٥ تصوير جوڤاردان . مكتبة تشستربيتى بدبلن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

٦٠.

كان الأمير خوزام ـ كما كان أبوه ـ أمهما راجبوتية ، وعاش أيامه الأولى فى بلاط جده الامبراطور أكبر الذى كان يؤثره على كافة أحفاده . وكان ذكيا لماحا ، وحين شب كانت له جولات عسكرية موفقة فى حياة أبيه ، وما إن بلغ الرابعة عشرة من عمره حتى نال رتبة عسكرية وتزوج للمرة الأولى ، ثم عاد فتزوج فى عام ١٦١٢ زوجة ثانية هى أرجمند ابنة أخ نورجهان التى اتخذت اسم نور محل ، وما لبثت أن لقبت بلقب شاع بين الناس هو« ممتاز محل » أى المختارة من بين نساء القصر ، غير أن الاسم اخذ يحرف شيئا فشيئا حتى صار « تاج محل » . وعاشت وفية لزوجها كما كانت نورجهان وفية لجهانجير ولكنها لم تشارك فى التآمر كما فعلت عمتها ، وظلت منذ زواجها تنعم الى جوار زوجها بالسعادة ورزقت منه بأربعة عشر طفلا حتى وافتها المنية بينما كانت تضع مولودا لها سنة ١٦٣١ فشيد لها شاه جهان ضريحا تخليدا لذكراها ، ذهب الكثير من نقاد الفن إلى انه يكاد يكون أقرب المبانى التى شيدها الإنسان الى الكمال ، فهو على ضخامة حجمه يبدو كما لو كان صيّاغ الذهب هم الذين شادوه أروع جوهرة أبدعوها ، فيقف المرء مذهولا أمام جمال قاعدته المشكلة من المرمر الأبيض والتى تشمخ فوق كل ركن من أركانها الأربعة مئذنة متعاقبة يتخاطف جمالها الأبصار (لوحة ١٣) . ومن الغريب أن هذا الضريح لم يظفر قط بأية لوحة مصورة خلال حكم زوجها الذى اتخذ لقب « شاه جهان » أى ملك العالم فى عام ١٦١٧ . وتنطق البروتريهات التى تصور شاه جهان عن ملامح العنف والقسوة والإسراف فى أبهة الملك . ويذكر لنا التاريخ أن شاه جهان لم يكن مثل أبيه ذا نزعة



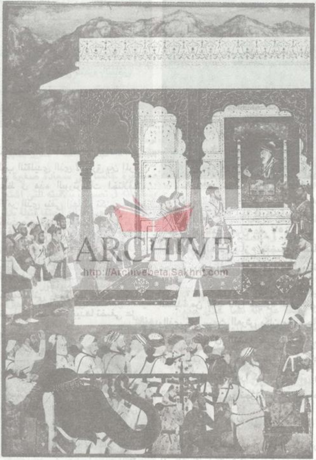
لوحة (١٣) ضريح تاج محل

توفيقية فى حسّه الفنى ، كما لم تكن له طموحات جدّه العسكرية .

وقد جدّ تغيير على فن التصوير المغولى فى عهد شاه جهان ، إذ أخذنا نلمح فيه مزيدا من ملامح ثراء البلاط الامبراطورى ورخائه الذى كان قد بلغ فى ذلك الحين ذروته . وعلى الرغم من المهارة التقنية الواضحة لكن ثمة فيضا يوحى بالاتجاه الحثيث نحو الاضمحلال ، فقد أخذ التأكيد على الأبهة يطغى ، كما زادت النزعة التكلفية[١٠] فى رسم التفاصيل الدقيقة لدرجة تدعو أحيانا إلى الملل ، تعوضها اللمسات الرائعة وبهاء الألوان ورسم الأطراف بعناية شديدة ولا سيما الأيدى ، وإن لمسنا أحيانا بعض الجمود .

وما اكثر المنمنمات التى بذل فيها المصورون غاية جهدهم والتى جاءت تصور عظمة بلاط شاه جهان وجلاله وقد تألقت فيها الألوان تألق طلاء الميناء . ومن بين هذه المنمنمات صورة بارعة التوازن فى تكوينها الفنى (لوحة ١٤) ١٦٤٥ ، إذ نرى شاه جهان إلى اليمين من الركن الأبعد من الصورة ، كما نرى رجال البلاط وقد وقفوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لوحة (١٤) بلاط شاه جهان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

امامه صفوفا . وكذا نرى فيلا يرفع خرطومه وكأنه يحيّ الامبراطور . وإلى جوار الفيل جواد رمادى اللون ، فلقد كان تصوير الفيلة والجياد فى المنمنمات تقليدا راسخا منذ عهد أكبر للدلالة على عظمة البلاط المغولى . وبورتريه شاه جهان فى هذه الصورة يرجع إلى الوقت الذى تلا وفاة زوجته تاج محل ، لذا نراه وقد اكتسى شعره بالبياض . ونلحظ فى هذه المنمنمة أيضا « عقودا مفصصة » شاعت فى العمارة المغولية خلال عهد شاه جهان تعلو الأعمدة الذهبية الزخارف .

وثمة عدد كثير من بورتريهات تمثل النساء المغوليات ، وعلى الرغم من الأسلوب التقليدى الذى لا يفرق بين المرء ونظيره إلا أننا نلاحظ فى هذه البورتريهات اختلاف قسمات وجوههن ، الأمر الذى ينفى أنها لم تكن صورا من إملاء الخيال بل كانت صورا واقعية لنساء فى البلاط . ونرى فى منمنمة من تلك المنمنمات (لوحة ١٥) ١٦٤٠ أن الثياب الرقيقة تشف عن لون البشرة ، ومما يدلنا على مهارة المصور تلك الدقة فى تصوير جدائل الشعر وكذا تصويره للأحجار الكريمة التى رصع بها الثوب ، كما نرى زهرة اللوتس التى أمسكتها الفتاة بيدها تضفى على الصورة طابعا هنديا .

وكما فعل أكبر وجهانجير حين أمرا بتدوين تاريخ رسمى لعهديهما ، كذلك فعل شاه جهان فيما سماه « باد شاه نامة » أو « شاه جهان نامة » ، ومع أن الصور التى يضمها هذا التاريخ قد تتابع تصويرها على مدى الأيام غير أنها لم تجمع إلا بأخرة مع نهاية حكمه . وأغلب الظن أن تلك الذكريات مع صورها التى ضمتها هذه المخطوطة كانت هى السلوى الوحيدة لشاه جهان خلال السنوات التسع التى قضاها سجينا فى القلعة الحمراء بمدينة

لوحة (١٥)

أجرا بعد أن نحاه ابنه أورانجزيب عن العرش . فحين دهم المرض شاه جهان عام ١٦٥٧ هب المتنافسون من أبنائه على العرش ينازع بعضهم بعضا ، وكانت فترة عصيبة مرت بتاريخ المغول فى الهند . وانتهى هذا النزاع بأن كتب النصر لأورانجزيب الذى كان أكثر تشددا فى العقيدة من أخيه دارا شيكوه الذى كان مقربا إلى أبيه والذى كان سيرث العرش وكان متسامحا فى الدين بينما كانت الرغبة فى التشدد هى السائدة . وما أن اعتلى أورانجزيب العرش حتى قبض على أبيه عام ١٦٥٨ وزج به سجينا فى قلعة أجرا كما قدمت حتى وافته منيته عام ١٦٦٦ ، فنصب أورانجزيب نفسه امبراطورا تحت اسم عالمجير الأول .

- ٧ -

وقد كتب لأرانجزيب أن ينهض بالامبراطورية المغولية إلى الذروة بأسا وثراء بعد أن تم له الإيقاع بسلاطنة الدكن فى أواخر القرن السابع عشر ، الأمر الذى أفسح له فى ملكه ، غير أن تنكره لسياسة الامبراطور أكبر فى

التسامح الدينى أثار عليه الراجپوت والهندوس فغدوا خصوما وأعداء بعد أن كانوا أصدقاء وحلفاء . وعلى الرغم مما كان لأورانجزيب من حماقة ونزق فلقد كان رقيق القلب ثاقب الفكر شديد الورع ، وكان سنيا متشددا ، لذا أمر بنسخ العديد من مخطوطات القرآن ، وهدم ما كان للهندوس من معابد وأقام كثيرا من المساجد . وحين بلغ التسعين من عمره - وكان قد أشرف على الموت - أحس بعد فوات الأوان بما كان لسياسته من إضعاف للامبراطورية وذلك لبعده عن التسامح الدينى . وقد امتد تشدده الدينى إلى أن سرح المصورين من المراسم الملكية وأبطل رعاية البلاط للفنون على اختلافها من تصوير ورقص وموسيقى ، الأمر الذى أسفر عن تدهور الفنون ولا سيما التصوير بشكل لا تخطئه العين .

وعلى الرغم من أن القوة الدافعة للرعاية التى أولاها شاه جهان للفنون ظلت مستمرة فى السنين الأولى لحكم أورانجزيب ، إلا أن البلاط ما لبث أن فقد الاهتمام بالفنون . وبانحسار رعاية الامبراطور للفنون بدأ المصورون المسرحون يعتمدون على عون راجاوات الهند فى الإمارات المختلفة هنا وهناك على أنه نشأ خلال حكم أورانجزيب أسلوب طغت عليه مشاهد المعارك الحربية والصور الشخصية الرسمية ولكنا مع ذلك نجد صورة لأورانجزيب من عمل المصور بيشيتر الذى عايش كلا من جهانجير وشاه جهان وقد وقف أمامه وجها لوجه ابنه الثالث محمد أعظم وكان عندها صغير السن ، وإلى يساره رجل ذو لحية سوداء هو ابن شقيق نورجهان (لوحة ١٦) .

وثمة صورة أخرى لنفس المصور تمثل « الامبراطور عالمجير يصيد الغزلان » (لوحة ١٧) ، حيث نرى عالمجير يرتدى رداء صيد أخضر وتحيط برأسه هالة

لوحة (١٦) أورانجزيب وابنه محمد اعظم ١٦٥٨ منمنمة ضمن مضمّ للصور ١٦٦٠ مجموعه خاصة . تصوير بتشيتر .

مستديرة جالسا على سجادة صغيرة ومن أمامه تابعان يساندانه فى تصويب بندقيته التى اشتعل فتيلها وخرجت منها قذيفة صوب غزالة أردتها قتيلة بالقرب من نبع ماء ، وعلى امتداد الصورة أشجار قصيرة تنتهى إلى ربى خفيضة من ورائها تلال ، وتبدو فى الأفق مدينة . وعلى مقربة من عالمجير أفياله وعلى أحدها هودج ذهبى مما يدل على ما كان عليه الامبراطور من بذخ خلال رحلات صيده ، وثمة حمالون وصيادون ورجال من الحاشية هنا وهناك .

لوحة (١٧) عالمجير يصيد الغزلان . منمنمة ضمن مضمّ للصور ١٦٦٠ تصوير تشستر بيتى بدبلن .

وبعد أن خلف أورانجزيب العرش غدا التصوير المغولى مضمحلا منحلا شأنه فى ذلك شأن الامبراطورية نفسها . على أن التصوير المغولى ظل حتى عهد محمد شاه (١٧٢٠ ـ ١٧٤٨) يحتفظ تقنيا بشىء من الأبهة السابقة . وحين غدت الحياة الارستقراطية فيها إسراف فى الترف والملذات والشهوات كان لهذا أثره فى التصوير ، فإذا نحن نرى أن الصور المليئة بموضوعات الحريم وحفلات الرقص والموسيقى ومجالس الشراب وحياة العشاق هى الطابع الغالب على التصوير .

وحين أطل عهد عالمجير الثانى (١٧٥٤ ـ ١٧٥٩) اختفى ما كان للمغول من عظمة سالفة . وذلك بعد هزيمة المغول فى معركة پانيپت حتى إن « شاه علم » (١٧٥٩ ـ ١٨٠٦) الذى خلف عالمجير الثانى كان امبراطوريا اسما لا فعلا . وإذا الغارات المتتالية لنادر شاه والسيخ والمهراتا تأتى على كل ما فى الخزائن الامبراطورية وكذا انتهبت منمنمات كثيرة نفيسة ، وأدى عدم الاستقرار السياسى والفوضى الاقتصادية إلى الانحلال الخلقى

وعلى الرغم مما فقده المغول أرضا وثراء فلقد بقوا محتفظين بتقاليد بلاطهم المتداعى ، وبقى الفنانون يحتفظون بصور من أوراق الاستشفاف للمنمنمات القديمة التى توارثوها عن أسلافهم ، وبها تمكنوا من إعادة تصوير المنمنمات القديمة حتى إنه أصبح يصل على المتخصصين التفرقة بين ما هو أصل وما هو فرع ، ولكى يعطوا تلك الصور صفة الأصل كانوا يختمونها بالخاتم الملكى .

وقد تعاقب على العرش أباطرة مغول من الكثرة بمكان حتى يضيق المقام بحصرهم . وكان أمر تولّى العرش مردّه إلى رجال البلاط لوفق طموحهم وأطماعهم ، وغدت الراقصات يتآمرن كما تآمرت نورجهان من قبل ، وحظى المصارعون والمهرجون بألقاب النبالة ، كما تولى العرش صبية صغار أغرار كان الأمر ينتهى بهم إلى حبل المشنقة ليحل محلهم كبار من المسنين لا حول لهم ولا قوة وكأنهم دمى أمرهم فى أيدى غيرهم .

وهذه الحالة من الضعف التى انتهت إليها الدولة المغولية أغرت بها كل نهاز للفرص وكل متآمر ، وإذا تلك الحال تغرى المغامرين من الدكن ومن انجلترا ليشتركوا فى هذا الصراع على السلطة ، وإذا أفراد الأسرة المالكة تسمل عيونهم وتنقل جثثهم بعد موتهم لتلقى فى العراء ، ووصل الضيق بهم أشده حتى كان الأمراء يجدّون فى البحث عن رغيف عيش .

وعلى الرغم من هذا الانهيار الذى أصاب الدولة سياسيا واقتصاديا فلقد بقى الأدب والفن المغولى لهما حظوتهما ، فنرى محمد شاه على الرغم من استنفاد قواه بتلك الحملات التى شنها عليه نادر شاه واقتحم عليه الهندستان ناهبا سالبا ، لم تصرفه تلك الحروب عن ولعة بالفنون إذ كان موسيقيا موهوبا وذواقة لفن التصوير ومولعا بجمال الحدائق حتى سمى « عاشق المتعة » . وثمة منمنمة تمثله وسط حديقته وقد حمل على محفة بدا فيها بدينا . وكم حاول هذا الامبراطور أن يعيد الأمن والاستقرار إلى الامبراطورية المتداعية ، غير أن هذا لم يكن فى طاقته . وعلى الرغم من هذا الفشل السياسى الذى منيت به الدولة المغولية فقد عاشت لها حضارة بعد . وكان عهد محمد شاه يتميز على العهود الأخرى بأسلوب خاص فى التصوير حيث تتباين الألوان تباينا تاما وتتلون السماء بلونين أحدهما أحمر برتقالى والآخر ذهبى له

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

جاذبيته ، وتصور الشخوص تسودها الكلفة والالتزام بالرسميات واطراح استخدام الطلاء السميك .

وحين تمزقت أشلاء الدولة أخذ كل نبيل من النبلاء الأقوياء يؤسس له دولة مستقلة ، فكان لأحدهم ولاية فى البنغال ، كما كان لآخر ولاية فى أوده ، وكما كان لثالث ولاية فى حيدر أباد وهكذا . ومع تعدد هذه الولايات تعددت مدارس التصوير التى ترسّمت خطى المدرسة المغولية وازدهرت وآتت ثمارها ، وبقيت دهلى العاصمة تعيش على إعادة تصوير ما هو قديم فى ثوب جديد ، مثل مشاهد البلاط والصيد والطراد على الرغم مما كان هناك من عوز فى الألوان والأصباغ التى كانت ذات قيمة عالية ، من ذلك صبغ اللازورد . ومع تعدد المدارس الفنية فى الولايات المختلفة فلقد كان ما يصدر عنها جميعا يشبه بعضه بعضا ، وكانت هذه الصور مع تشابهها جميعا تتذبذب بين الأخذ بالأسلوب الأوربى الذى ينزع إلى التظليل والأسلوب الإسلامى الذى ينزع إلى الأسطح الأحادية اللون الذى لا تدرج فيه .

وكان لانتقال العدد الأكبر من مصورى المدرسة المغولية إلى رحاب بلاطات الأمراء الراجهوت الفضل فى انبثاق « المدرسة المغولية الراجهوتية » ، التى سيطرت خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر على المجال الفنى فى الهند ، وهى وإن احتفظت بالتقنية المغولية إلا أنها استخدمت الموضوعات الراجهوتية . وفى نهاية القرن الثامن عشر فقدت تقاليد المدرسة المغولية حيويتها بعد أن أخذ التدهور بتلابيبها طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فضلا عما ألحقته عناصر التصوير الأوربية المقحمة من تخريب ، فانتهت الى غير رجعة رغم كل محاولات التجديد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(١) تنبنى تعاليم البوذية على مبدأ ضبط النفس الذى تسانده أسس أربعة : أولها أن الوجود لا ينفك عن حزن وأسى ، فالحياة بصورها المختلفة لا تكن بين طياتها غير ما هو مضن . وثانيها إن ما يجر إلى الحزن والأسى هو ماركب فى الإنسان من شهوة . وثالثها إنه لا سبيل إلى تحرر الإنسان من امتلاك شهوته له إلا بالقضاء على هذه الشهوة . ورابعها ، لا يتأتى إلا إذا نهج فى حياته السبيل ذات العناصر الثمانية : وهى العقائد السليمة والأغراض النبيلة والقول الحسن والعمل الصالح وانتهاج نهج شريف فى الحصول على عيشه وألا يتراخى فى بذل الجهد الواجب والانهماك فى عمله دون نظر إلى ماسيجرّ إليه هذا العمل ، ثم صفاء الروح بالتبتّل الروحانى . ولم يترك بوذا تعاليم محدّدة للقيام بالشعائر الدينية ، كما لم يخصّ دعاة بعينهم لنشر دعوته ، فلقد كان أتباعه جميعا فئة واحدة يترسّمون خُطاه وينشرون مبادئه ويعيشون كابحين لشهواتهم ضابطين لأنفسهم دون التورّط فى عذاب بدنى كما يفعل البراهمة ، ولكنهم كانوا إلى هذا يهجرون ملاذ الحياة وينزلون عمّا يمتلكون ، ويعدّون بوذا الأكبر نمطا بذاته من الكمال الأمثل لا أسطورة أملاها الخيال . وبهذا الجانب المشرق من حياة بوذا كان إعجاب أصحاب المذاهب الدينية الأخرى فإذا الهندوكية الحديثة تعدّه مع الأخيار [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية (م . م . م . ث) لكاتب هذه السطور]

(٢) ليس باليسير التعريف بالهندوكية نظرا لأن معتقداتها وطقوسها تتباين تباينا شديدا بتعدد الأقاليم التى تتباين فيها هى الأخرى تلك العقائد ، وكذا بين الطبقات المختلفة ، والمتواتر أن الهندوكيه ليست دينا ولكنها نظام متكامل للحياة يشمل أكثر ما للإنسان من نشاط لم تتناوله الأديان اللاحقة ، وينتظم طريقة من طرق التعايش بين الناس ، وكذا ينتظم أسلوبا من أساليب الحضارة العامة . وأكثر ما يميز الهندوكية التقليدية ما تشتمل عليه من رأى فى تناسخ الأرواح ، وما يتبع هذا من أن الكائنات الحية كلها شىء واحد فى جوهره ، ومن رأى معقد ظاهره تعدد الآلهة وباطنه التوحيد أى الاعتراف بإله واحد إذ هؤلاء الآلهة ما هم إلا فروع من إله واحد ، ومن رأى أزلى ينزع إلى التصوفيه والفلسفة الأحادية التى ترد الوجود والمعرفة والسلوك إلى مبدأ واحد ، ومن جنوح الى الأخذ عن المذاهب الأخرى لا النفور منها ، فهى تفيض على الأديان جميعا لونا من الشرعية . وهكذا تجمع الهندوكية بين عقائد شتى فيها كل ما يعن للخاطر ، كما

تستوعب العقائد الدينية عامة منذ ظهور الڤيدا التى هى أقدم كتبهم المقدسة إلى يومنا هذا . وتعنى كلمة ڤيدا بالسنسكريتيه العلم أو المعرفة ، ويعدها المؤمنون بها أنها فيض سماوى ربانى تلقّاه نفر من حكماء الهندوكيين السالفين يسمون الريشيين أى الحكماء إما إلهاما فاتصلوا بما هو أزلى ابدى فكانوا أشبه ما يكونون بالوسطاء بين الخالق والمخلوق ، وإما تلقوه عمن سلفهم ، وتقع الڤيدا فى أسفار اربعة أهمها وأقدمها « الريج ڤيدا » [م . م . م . ث] .

(٣) الجاينية عقيدة من العقائد التى نشأت بالهند واستقرت بها ولم تتجاوز حدودها ، هدفها الأسمى أن تحقق للإنسان أرفع مراتب الكمال ، إذ كانت تؤمن بأنه كان أطهر ما يكون عند ولادته متحررا من أغلال الحياة التى تقيده دون أن يأبه بالمصير المحتوم . والكلمة تعنى المنتصر أو القاهر ، كما تعنى التحرر من أغلال الحياة التى يقع عليها حس الإنسان . ولا ترى الجاينية ضرورة فى الاعتراف بكائن أول أعلى مرتبة من الإنسان الكامل ، ولهذا يعدها بعض علماء الأديان من العقائد التى تذهب إلى الإلحاد . وتتمثل روحها الفريدة التى تتميز بها فى إيمانها بالتراحم بين الكائنات سواسية حتى أدناها شأنا ، ومن أجل هذا كانت عقيدة حب وتراحم . ومع أن الجاينية كانت تأخذ بالرأى القائل بتناسخ الأرواح إلا أنها كانت تؤمن بأن للإنسان روحا لا صلة بينها وبين روح الكون بل تبقى خالدة قائمة بذاتها . وليست هذه حالا خاصة بالإنسان وحده بل هى تعم الحيوان والنبات أيضا . ومما كان يحرم على الجاينى أن يعبث أو يقضى على كائن ما ، حيوانا كان أم نباتا أم جمادا ، كما كان محرما عليه أن يطعم لحما . وكان الرهبان منهم يتشددون على أنفسهم فيضعون على أفواههم وأنوفهم ما يشبه الكمامة لتحول دون أن يدخلها كائن حى عند التنفس فيموت [م . م . م . ث] .

(٤) Perspective المنظور هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذى بعدين فتبدو وكأنها نافذة الى العمق [م . م . م . ث] .

(٥) eclecticism الانتقائية أو التوفيقية أو التلفيقية هى نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية أوالفنية ، وكذا أعمال كبار الأساتذة وضمها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا فى إطار موحد والخروج منها بمذهب جديد [م . م . م . ث] .

(٦) المهابهاراته هى ملحمة الهند الكبرى تتناول الحديث عن شعب بهاراته أى الهند . وتسجل أحداث ما ينيف على ثمانية قرون بدءا من القرن الرابع ق . م . وهى أطول الأعمال فى تاريخ الأدب ، وتتكون من مائة ألف بيت موزعة فى ١٨ كتابا ، ومن ثم فهى أطول من ملحمتى الإلياذة والأوذيسيا مجتمعتين ثمانى مرات . وتزخر الملحمة بالأشعار الدينية والفصول التعليمية ، وتدور حول الحرب القبلية بين أبناء پاندو الخمسة المعروفين باسم الپانداڤاس وبين أبناء كورو المعروفين باسم الكوراڤاس وذلك للسيطرة على مملكة كوروكيشترا ، وأغلب الظن أنها لا تستند إلى حقائق تاريخية . ولقد كان لتضمين الملحمة بالموضوعات الدينية والاخلاقية والسياسية ما جعل منها موسوعة خصبة للمعلومات عن الحضارة الهندية وأهم مصدر يكشف عن المثل العليا الهندوكية فى مقابل الثقافات الڤيدية والبراهمانية [م . م . م . ث] .

(٧) تشكل ملحمة رامايانه مع ملحمة مهابهاراته أعظم ملحمتين سنسكريتيتين فى تاريخ الهند القديم ، وتروى مغامرات رامه الصياد الذى تجسد فيه الإله ڤشنو رب الخلق وراعى البشر ، فصارع مخلوقا وحشيا كان قد اختطف زوجته سيتا وحبسها بقلعته فى لانكا (سيلان) ، واستطاع رامه بعون الآلهة وشقيقه لاكشمان والألوف المؤلفة من القرود والدببة استعادة زوجته سيتا والقضاء على المخلوق الوحشى وجنده . وتنتظم الملحمة ٤٨٠٠٠ بيت تضمها أجزاء سبعة ، وتزخر بروائع التشبيه والحكايات الخيالية إلى جانب الزخارف التنميقية المألوفة فى الشعر الكلاسيكى . وليست هذه الملحمة ضربا من الخيال بل هى تقوم على سيرة رامه التى كانت على ألسنة الناس وقت تأليفها ، ومن ثم كان تأثير هذه الملحمة على الثقافة الهندية بلا ضريب إذ كانت تواكب بأحداثها العقلية الهندوكية ، وقد ترجمت إلى أغلب اللغات المحلية فى الهند وتغنى بها الشعراء المتجولون فى المناسبات الدينية . كما كانت مغامرات رامه أحد المصادر التى استقى منها المصورون الهنود موضوعاتهم المصورة . كذلك استمد أغلب المؤلفين المسرحيين والشعراء الهنود موضوعاتهم من ملحمة رامايانه [م . م . م . ث] .

(٨) Chiaroscurd او الظل والنور أو الفاتح والداكن هو تدرج أطياف الضوء والظل فى التصوير من حيث إبراز الأشياء والإبانة عن مواضعها وصلتها ببعضها البعض فى مكان بذاته ، فيظهر التدرج فى درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصا ، سوادا أو بياضا ، وقد يستغله الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية . والمعروف أن التدرجات الضوئية تعين على « تجسيم » الأشكال ، ومن هنا كانت إضافة لا غنى عنها لتجسيم الشكل الذى كان يكتفى فى تصويره بالخط المحوط الخارجى [م . م . م . ث] .

(٩) fore shortening التضاؤل النسبى هو ايحاء بالعمق الفراغى وبالبعد الثالث فى سطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئا فشيئا كلما أمعنا عمقا . وهو خدعة بصرية تضفى لونا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق [م . م . م . ث] .

(١٠) mannerism الأسلوب التكلفى هو ما يطرأ على الاسلوب الفنى من تصنع أو تأنق أوغلو ، وأهم خواصه المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفنى أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م . م . م . ث] .

كمال عبد الحميد

حــــالـة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أهلِّلُ الوقتُ لى
والجدرانُ تتآكلُ فى نصوصٍ مُثْقَلَةٍ بالنبيِّين
أنا المحيطُ ..
طوبى لمن أَدُلُّ عليهِ . طوبى لمن يلجُ الماء على حالهِ . طوبى
لرجلٍ :
يَتْبَعُ البياضَ المغطى بالملكوتِ . يَتْبع الجثثَ / الرمادَ
التوابيت
الزجاجَ المُرمَّم بالنقوشِ .
طوبى لسيدةٍ وحيدةٍ تَعْبَثُ بالفراشِ المقدس . تصعدُ فى
انفعالِها

إلى غيبةٍ من تفاصيلِ الكلامِ .. تقول :

جسدى الماءُ

ومتاهتى الأرضُ

●●

أهلَّلُ : أنا هُوَ ..

ظِلُّ المأخوذين

رجلٌ يشفُّ عن عتمةِ التاريخِ

كأنما يُدْخِلُ أشبَاهَهُ الفراغَ

●●

ــ الوقتُ لى ..

ولكم الفراغُ هَيّأتُهُ من عباءةِ الله

أبصرتُهُ واسعاً ..

فازدحمــــــوا ..

أنا .. هُــــوَ

ولدتُ على حافةِ الفقر

تُرَابُكُمْ ثيابى ..

أصـــابعكم يدى ..

.. وهوائى دليلُكمْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جــابر عصفور

من سمير سرحان
إلى يوسف إدريس

فى أمسية طيبة من أمسيات هذا الشهر (تحديدا فى ٢٢ سبتمبر ١٩٩١) دعا سمير سرحان مثقفى القاهرة إلى حفل استقبال بمناسبة إصدار هيئة الكتاب لمجلد ضخم تكريما ليوسف إدريس. والمجلد الذى تزيد صفحاته على الألف من القطع الكبير يحمل عنوان «يوسف إدريس ١٩٢٧ ـ ١٩٩١»، ويحتوى على مجموعة من الدراسات التى سبق نشرها عن كتابات يوسف إدريس، فى القصة القصيرة والمسرح والرواية، خلال فترة زمنية تمتد منذ عام ١٩٥٥ حين كتب طه حسين مقدمة «جمهورية فرحات»، التى صدرت عام ١٩٥٦ (عن الكتاب الذهبى) إلى وفاة يوسف إدريس فى أول أغسطس الماضى، حين كتب كل نقاد مصر ومثقفيها، معبرين عن إحساسهم الفاجع بفقد يوسف إدريس. ويضم الكتاب إلى جانب المقالات والدراسات المختارة شهادات لعدد من مثقفى مصر، فضلا عن مجموعة من الوثائق والصور. ويختتم الكتاب ببيبليوجرافيا جيدة عن أعمال يوسف إدريس وما كتب عنه عربيا وعالميا.

والجهد المبذول فى هذا الكتاب جهد ضخم، قام به سمير سرحان بمساعدة كوكبة من العاملين فى هيئة الكتاب: سعيد عبد الفتاح وأحمد عنتر مصطفى ومحمد مبروك وخيرى عبد الجواد وآمال صلاح وحسن سرور ومحمد الفيل واعتدال عثمان التى نسب إليها الإعداد، وأشرف على الإخراج الفنى سعيد المسيرى، وعلى تنفيذ الماكيت أميمة على أحمد. وإذا كان على المرء أن يقدر الجهد الذى بذله هؤلاء جميعا فى إعداد الكتاب، فإن لسمير سرحان تقديراً خاصا، على تكرار المبادرة، فقد سبق أن رعى عملا مماثلا أعده فاضل الأسود بمناسبة حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، وها هو يقدم جهدا أكثر تميزا تقديرا ليوسف إدريس، وذلك بالإشراف على إصدار هذا الكتاب الضخم الذى يمكن أن يفيد منه الشباب. ومن المؤكد أن عين سمير سرحان كانت على

الشباب عندما حدّد السعر الذى يباع به الكتاب بما لا يزيد عن عشرة جنيهات ، رغم أن التكلفة الفعلية للكتاب تزيد على ثلاثة أضعاف ذلك .

وإذا كان هذا الكتاب الضخم تحية تقدير من الهيئة المصرية العامة ليوسف إدريس ، فإنه شهادة حب من سمير سرحان الذى وظّف كل إمكانات الهيئة وشبابها للفراغ من الكتاب فى زمن قياسى . وأنا أعرف مدى الحب والتقدير اللذين يكنهما سمير سرحان ليوسف إدريس بحكم الصداقة التى تربطنى بالاثنين منذ عهد غير قريب . لكن الأمر ، فى هذا السياق ، يجاوز الصداقة إلى الوعى بالقيمة التى ينطوى عليها إبداع يوسف إدريس ، وإلى الوعى بالدور الذى ينبغى أن تقوم به الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وأعترف أننى منذ أن رأيت هذا الكتاب الضخم ، وعندما تصفحته ، وأثناء تعرف محتوياته فى هدوء ، كانت تلح على ذهنى ملامح مشهدين ذاتيين لا يمكن نسيانهما . ولا ضير من ذكرهما لما لهما من دلالة تتصل بالمعنى الجليل الذى ظل يوسف إدريس يمثله فى حياتنا . ويرتبط أول هذين المشهدين بهذا الشهر نفسه ، شهر سبتمبر الذى صدر فيه كتاب يوسف إدريس ، ولكن منذ عشر سنوات على وجه التحديد ، أى عام ١٩٨١ ، حين تم نقل (= طرد) أكثر من ستين أستاذا من الجامعات المصرية ، وسجن بعضهم . وكنت بين المفصولين مع أستاذنا الجليل المرحوم عبد المحسن بدر والأصدقاء عبد المنعم تليمة وحسن حنفى ونصر أبو زيد وسيد البحراوى وأمينة رشيد . وكان يوسف إدريس لا يكف عن الاتصال بنا والاطمئنان علينا ، خلال الأيام الحزينة لهذا الشهر ، وانتابته نوبة من نوبات الكرم الشرقاوى (وكنت أداعبه بذكر قصته « تحويد العروسة » التى نشرها فى يوليو ١٩٥٧) فكان يلح على دعوتى لزيارته للغداء معه فى الأهرام يوميا تقريبا ، ليعلن للجميع مساندته لكل الذين فصلوا من الجامعات المصرية فى الخامس من سبتمبر عام ١٩٨١ . وبقدر ما كنت أعتذر له عن الذهاب كان يلح فى الدعوة ، ويحث أمل دنقل العزيز (رحمه الله) ليجرنى جرا إلى الأهرام . ولما يئس من ذهابى إليه جاء هو مع جمع من الأصدقاء الأدباء الذين لم تنلهم سهام هذا الشهر . وقضينا سهرة لا تنسى حتى الصباح . ولم يتوقف يوسف إدريس عن السؤال والاهتمام ، والتأييد والدعم ، حتى بعد أن ذهبت إلى السويد ، لكى أعمل أستاذا زائرا بجامعتها لعام دارسى كامل . وهناك عرفت أن يوسف إدريس أحد المرشحين لجائزة نوبل ، وأن جامعة استكهولم التى كنت أعمل بها هى إحدى الجامعات التى قامت بترشيحه لهذه الجائزة .

أما المشهد الثانى فيرتبط بذكريات سبتمبر نفسه ، ولكن من العام اللاحق (١٩٨٢) هذه المرة . وكان ذلك بعد أن عدت إلى جامعة القاهرة ، مع بقية الزملاء والأصدقاء ، وإلى مجلة « فصول » التى كنت أسهم فى الإشراف عليها (نائبا لرئيس التحرير) . وكان عدد فصول الجديد الذى نخطط له هو عدد « القصة القصيرة » (العدد الرابع ، المجلد الثانى ، يوليو - أغسطس ١٩٨٢) . وبعد أن خططنا للعدد بأفضل ما يمكن ، ليشمل اتجاهات القصة القصيرة وقضاياها الأساسية ، وكلفنا الكتاب بالكتابة ، واكتملت مواد العدد ، فوجئنا بأن من وعد بالكتابة عن قصص يوسف إدريس القصيرة لم ينجز وعده . وأهلّ علينا شهر سبتمبر ، حيث موعد صدور العدد وليس بين أيدينا عن

قصص يوسف إدريس القصيرة سوى إجاباته عن الأسئلة التى قام بصياغتها الصديق عز الدين إسماعيل رئيس التحرير .

وكان من المستحيل أن يصدر عدد ضخم من فصول عن القصة القصيرة وليس به دراسة عن قصص يوسف إدريس القصيرة . (وكان يوسف نفسه لا يتردد فى أن يقول لى ضاحكا : وهل هناك أحد فى القصة القصيرة غيرى ؟) . ولم يكن أمامى من حل لهذا الموقف سوى الترجمة . ولحسن الحظ ، كان قد صدر كتاب كيربرشويك P.M. Kurpershoek بعنوان « قصص يوسف إدريس القصيرة » عن بريل ليدن عام ١٩٨١ ، فقمت باختيار قسمين من فصول الكتاب (القسم الأول من الفصل الثالث وهو عن الملامح الفكرية للمرحلة الواقعية ، والقسم الأول من الفصل الرابع وهو عن الرسالة الفكرية للمرحلة اللاحقة) وضممتها معا ، ووصلت الليل بالنهار حتى تنجز الترجمة بما لا يعرقل صدور العدد . وأذكر اننى أشركت معى الصديق سامى خشبة (وكان مديرا لتحرير « فصول » فى هذا الوقت) فى ترجمة الفقرتين الأخيرتين من القسم الثانى ، وكانت الفقرة الأولى بعنوان « حرب الأيام الستة وعبد الناصر » أما الفقرة الثانية فكانت عن نموذج « الشيخ » فى قصص يوسف إدريس . وكى نلحق بموعد المطبعة ، طلبت من السيدة / اعتدال عثمان (وكانت سكرتيرة لتحرير مجلة فصول ، وكنا ندربها على الترجمة والكتابة فى هذا الزمان) أن تقوم بمساعدة الصديق سامى خشبة ، وتوليت المراجعة ، ونقل النصوص القصصية من مصادرها الأصلية فى كتابات يوسف إدريس نفسها . ولكن بعد أن تمت الصياغة النهائية للترجمة كاملة ، تحرج الصديق عز الدين إسماعيل من نشر الفقرتين الخاصتين بكل من « حرب الأيام الستة وعبد الناصر » و« الشيخ » ، ودعمه فى التحرج سامى خشبة الذى أسهم فى ترجمة هاتين الفقرتين ، واقتنعت معهما بنشر الدراسة دون هاتين الفقرتين . وكتبت للدراسة مقدمة ، وذيلتها بتوقيع « التحرير » لأنى لم أكن أوقع باسمى على ما اكتبه من تقديم أو أقوم به من ترجمة فى مجلة « فصول » حين كنت اعمل بها (وينكر قراؤها ترجمتى لدراسة لوسيان جولدمان عن «علم اجتماع الأدب » فى عدد يناير ١٩٨١ دون تسمية للمترجم) .

وصدرت فصول فى موعدها تماما وفرح يوسف إدريس بالدراسة المترجمة ، والح علىّ فى ترجمة بقية كتاب كيربرشويك ، وأخبرنى باتفاقه مع ناشر على ذلك . ولكنى اعتذرت له بضيق الوقت وكثرة الأعباء . وقد استقر عبء الترجمة على رفعت سلام فى النهاية ، وصدرت الترجمة كاملة عن دار شهدى عام ١٩٨٧ ، لكن دون إشارة فى المقدمة إلى ما ترجمته مجلة « فصول » أو إلى تعريفها بالكتاب .

ويبدو أن السهو قد انتقلت عدواه إلى الكتاب الضخم الذى أشرف عليه سمير سرحان ، فقد احتوى الكتاب على ما ترجمته فى « فصول » عن كيربرشويك بنصه وبتوقيع « التحرير » . ولكن إذا كانت كلمة « التحرير » تومىء إلى صاحبها فى المجلة فإنها لا تومىء فى الكتاب إلا لمن أشرف على الكتاب وأعدّه . وهذا خطأ يجاوز السهو ، ونقيصة يبرأ منها سمير سرحان الذى فوجىء بما حدث عندما سألته عنه . ومن المفارقات الطريفة أن نشر هذه الترجمة بالصورة التى نشرتُ عليها منذ عشر سنوات ينطوى (فضلا عن التجاهل المعيب ، المتعمد ، لجهد الآخرين) على ثلاثة جوانب فاقعة من التقصير :

أولها الابقاء على المحذوف المسكوت عنه من ترجمة فصول . وقد كان ذلك مبررا عام ١٩٨٢ بسبب حساسية الموقف السياسى . ولكن هذه الحساسية اختفت ، وانتفت ، خصوصا بعد أن قرأ الناس هاتين الفقرتين فى الترجمة الكاملة التى أعدّها رفعت سلام ونشرها عام ١٩٨٧ . وثانيهما عدم الأمانة فى عدم النص على أن ترجمة فصول ترجمة إعدادية ، فهى ترجمة قامت على ما يشبه « المونتاج » الذى يختار ويحذف ويعيد ترتيب الفقرات . ولذلك فإن ترتيب المراجع فى الترجمة ليس هو ترتيبها فى الكتاب المترجم عنه ، فالهامش السادس والعشرون من الترجمة - مثلا - يقابل الهامش السابع والأربعين من هوامش الفصل الثالث من الكتاب ، والهامش السابع والعشرون من الترجمة يقابل الهامش الثالث من هوامش الفصل الرابع من الكتاب ، ومثل ذلك كثير . ويرتبط ثالث هذه الجوانب بعدم الالتفات إلى تصويب الأخطاء التى وقعت فى عدد « فصول » ، بسبب الحرص على صدور المجلة فى موعدها ، وبسبب بعض السهو الذى انتاب ترجمتى بسبب العجلة . وقد وقع السهو والخطأ فى نص الترجمة وهوامشها على السواء . ويعرفها من قام بالترجمة ، ومن كان يمكن أن يقوم بالتصويب لو لم يتم تجاهله .

مهما يكن من أمر ، فإن هذا الخطأ الذى وقع لا يقلل من قيمة الجهد الذى بذله سمير سرحان فى الإشراف على هذا الكتاب . وأحسب أنه ضيق وقت ، وحسن ظن سمير سرحان ببعض مساعديه ، هما اللذان أديا إلى هذا الخطأ الذى لم ينتبه إليه ، وأديا إلى بعض السلبيات التى تحتاج إلى وقفة أكثر تفصيلا ، ولكن الإشارة إلى أهمها واجبة ، فمن غير اللائق أن يتم تجاهل نقاد من أمثال سيزا قاسم وهدى وصفى وفريال غزول وأمير اسكندر وأمين العيوطى وفؤاد دوارة وغيرهم ، وكتاب من أمثال نعمان عاشور وأحمد حجازى وفتحى غانم وغيرهم ، فى مقابل نشر أكثر من دراسة لكاتب واحد فى أكثر من حالة لافتة . والأسماء التى نقرؤها فى الشهادات تدفع إلى الأسئلة : لماذا يحتوى الكتاب على ما كتبه عبد الفتاح البارودى ويترك ما كتبه فتحى الإبيارى ؟ ! وهل يغنى ما كتبته اعتدال عثمان عن ما كتبته حسن شاه وسناء البيسى وخيرية البشلاوى وفوزية مهران وغيرهن ؟ وهل يمكن أن تغنى شهادة عبد العال الحمامصى عن شهادة جمال الغيطانى ؟ أليس من الطريف أن يكتب يوسف إدريس مقدمة رواية صنع الله إبراهيم الأولى « تلك الرائحة » (١٩٦٦) وكتاب محمد عودة « سبعة باشوات » (١٩٧١) ولا نقرأ لهما فى القسم الخاص بالشهادات ؟

ومن غير اللائق أن تختلط الشهادة بالدراسة أو الدراسة بالشهادة . ومن غير المفهوم أن يقتصر الكتاب كله على المصريين واستبعاد الكتاب العرب ، فى الوقت الذى تتصدر الكتاب دراسة كيربرشويك (الخواجة الهولندى) كأنها استثناء فاقع ، بتناقضه مع خطة الكتاب . وهل يجوز أن يخلو كتاب لتكريم يوسف إدريس من بعض ما كتبه سعد الله ونوس وسعد دغمان وغالب هلسا وأفنان القاسم ومعين بسيسو وعبد الرحمن بن زيدان وغيرهم من أقصى المشرق إلى المغرب ؟ أليس فى اقتصار الكتاب على الكتابات المصرية ، باستثناء كيربرشويك ، ما يوحى بنزعة إقليمية يبرأ منها المشرف على الكتاب بل يبرأ منها يوسف إدريس نفسه ؟ ولست أدرى لماذا خلت الوثائق من رسالة نجيب سرور إلى يوسف إدريس التى سبق أن نشرتها مجلة « أدب ونقد » فى

العدد الخاص الذى أصدرته بمناسبة مرور ستين عاما على ميلاد العزيز يوسف إدريس (ديسمبر ١٩٨٧) وهى رسالة لها أهميتها فى فهم السياقات التى كان يعمل فيها الاثنان على السواء . ولا أظن أن السبب فى ذلك يرجع إلى أن كتاب « يوسف إدريس » لا ينشر ما سبق نشره ، فاكثر من ثمانين بالمائة من مادته قد سبق نشرها ، كما أن الكتاب يحتوى على أكثر من ثمانين صفحة من كتاب المرحوم ناجى نجيب عن « الحلم والحياة - فى صحبة يوسف إدريس » ، وذلك عدد من الصفحات يوازى مائة وثمانى صفحات من كتاب لا يزيد عدد صفحاته عن مائة وثلاثة وأربعين صفحة ، وهو متاح فى الأسواق منذ أن صدر عن دار الهلال (نوفمبر ١٩٨٥) فهل هذا معقول ؟ إن هذه أول مرة أرى كتاب مختارات يضم أكثر من خمس وسبعين فى المائة من صفحات أحد الكتب التى يختار منها المحرر . ويشبه ذلك ما حدث مع كتاب نادية فراج عن « يوسف إدريس والمسرح المصرى » الذى صدرت ترجمته عن دار المعارف عام ١٩٧٦ ، حيث يقتبس كتاب « يوسف إدريس » خمسا وخمسين صفحة من القطع الكبير ، أى ما يعادل ثمانين صفحة تشكّل فى مجموعها الفصلين الثانى والثالث من القسم الثانى من كتاب نادية فراج الذى لا يتجاوز عدد صفحات نصه (دون المراجع) مائة وثلاثا وستين صفحة ، فهل هذا معقول ؟ !

إن مجموع الصفحات المنقولة عن ناجى نجيب ونادية فراج يزيد ، حقيقة لا مجازا ، على عدد الصفحات المنقولة عن كل من لويس عوض ومحمد مندوروممحمود أمين العالم وشكرى عياد وعلى الراعى وطه حسين وعبد القادر القط ورشاد رشدى وسمير سرحان ومحمد عنانى وفاروق عبد القادر ولطيفة الزيات وفريدة النقاش مجتمعين ، فهل يمكن قبول ذلك عقلا ؟ وهل يعنى الاختيار فى هذه الحالة شيئا سوى العشوائية ؟ وإلا فكيف تربو صفحات ناجى نجيب ونادية فراج ، مع كل التقدير لهما ، على صفحات ثلاثة عشر ناقدا تهتز لهم جدران أى مؤسسة علمية أو ثقافية فى هذا العالم الذى نعيش فيه !!

ولا أريد أن أسهب فى الأسئلة والملاحظات التى يفرضها تضخم حجم الكتاب ، دون مبرر فى غير حالة . وأحسب أن بعض هذه الأسئلة والملاحظات ينصرف إلى تقسيم الكتاب نفسه ، فهو تقسيم ينطوى على بعض الشكلية المدرسية ، فالكتاب يبدأ بدراسات عامة ، ثم دراسات عن القصة القصيرة ، ثم المسرح ، ثم الرواية .. الخ ، مع محاولة لتغطية كل عمل من أعمال يوسف إدريس . مؤكد أن للتقسيم وجاهته فى تغطية كل أعمال يوسف إدريس الإبداعية ، رغم ما ادى إليه ذلك من تكرار لبعض الأسماء كى تمتلىء القوالب الشكلية الموضوعة سلفا . ولكن ماذا عن مقالات يوسف إدريس التى تزحم ما لايقل عن أحد عشر كتابا ؟ الا تدخل فى باب الكتابة الإبداعية ، على نحو ما كان يلح يوسف إدريس نفسه ؟ ألم يكتب أحد عنها شيئا ؟ وماذا عن إمكان أن يكشف التقسيم نفسه (لو تمت مراجعته ، وأحكمت خطته ، وتنوعت عناصر بنيته) عن مدارس نقدية متصارعة ، أو عن تحولات فى الكتابة النقدية داخل الاتجاه الواحد ؟ إن كتابا من هذا النوع كان يمكن أن ينطوى على أصوات متعددة لاتجاهات متغايرة ، ويكشف عن تحولات النقد العربى المعاصر إزاء كاتب بارز ، من حيث استجابة النقاد إلى تحولات هذا الكاتب بتحولات الواقع ، وتحولات النقاد أنفسهم بتحولات الخطاب النقدى . وما أوضح الفارق - مثلا - بين ما كتبه محمود

أمين العالم (يناير ١٩٥٦) عن قصته « فى الليل » فى كتاب « ألوان من القصة القصيرة » ، أو تقديمه لقصة « المكنة » فى « قصص واقعية » (سبتمبر ١٩٥٦) حين كانت الواقعية (الاشتراكية) هى الشعار المرفوف ، وما كتبه بعد ذلك ، بل ما أشار إليه هو نفسه فى مقاله الذى يفتن بصدقه فى العدد الماضى من إبداع . إن إمكانات أن يكشف الكتاب عن هذا الجانب الذى أشير إليه ضاعت بسبب الشكلية المدرسية . ولم يكن تعميق الاختيار يتطلب وقتا طويلا فى حقيقة الأمر ، فالببليوجرافيا التى اختتم بها الكتاب كان يمكن أن تقدم أطيب العون ، لو أنعم الذين ساعدوا سمير سرحان النظر فى هذه الببليوجرافيا ، وناقشوا التفاصيل مع الذى أشرف عليهم .

يبقى أمر خاص بالببليوجرافيا التى يختتم بها الكتاب . وهى ببليوجرافيا تذكرنى بالببليوجرافيا التى أعدّها كيربرشويك ، واختتم بها كتابه عن يوسف ادريس . وقد سبق أن نوّهت بقيمتها عام ١٩٨٢ . وأذكر أن يوسف إدريس قد امتدح هذه الببليوجرافيا فى أحد لقاءاتنا . وكان معجبا بها ، وأخذ يهاجم الجامعيين المصريين والعرب الذين لا يعدون ببليوجرافيات مثل تلك التى أعدها كيربرشويك . وقد خففت من حدة اندفاعه بأن ذكرته بالببليوجرافيا القيمة التى أعدها الزميل الصديق سيد النساج عن القصة القصيرة بوجه عام ، ودراسته الرائدة التى هى أول أطروحة جامعية فى القصة القصيرة وتطورها فى مصر . واستطردت مذكرا بالسلسلة الببليوجرافية التى كان قد أخذ يصدرها حمدى السكوت ومارسدن جونز عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة . وها هو كتاب « يوسف إدريس » الذى يصدر بعد أربعين يوما من وفاته تقريبا ، يختتم بقائمة ببليوجرافية من إعداد حمدى السكوت ومارسدن جونز .

ولكن المقدمة التى تتصدر هذه الببليوجرافيا تدفع إلى سؤال لابد من طرحه ، وهو لماذا يتجاهل حمدى السكوت الجهد الذى قام به كيربرشويك ونشره عام ١٩٨١ ؟ ليس فى المقدمة سوى إشارة إلى الجهد الذى قام به فريق حمدى السكوت فى إعداد ببليوجرافيا سابقة (صدرت فى ديسمبر ١٩٨٧) ونشرها ضمن العدد التذكارى الذى أصدرته « أدب ونقد » ، وأشرف عليه صبرى حافظ بدأبه ودقته المعهودة ، ولقد عدت إلى هذا العدد ، فوجدت التجاهل نفسه لعمل كيربرشويك . والحق أن أى متابع لإنتاج يوسف إدريس ، وماكتب عنه ، مدرك أن ما قام به فريق حمدى السكوت هو استكمال للببليوجرافيا التى أعدها كيربرشويك من قبل . ومن غير الطبيعى أن يظل الاستكمال ناقصاً بعد عشر سنوات من نشر ببليوجرافيا كيربرشويك . ولا أريد الإشارات التفصيلية إلى الناقص فى هذا المكان . ولكنى لا أستطيع منع السؤال : هل يليق الإشارة – مثلا – إلى ترجمة بعض دراسة كيربرشويك فى « فصول » على أنها « تلخيص مضمون كتاب كيربرشويك عن إدريس » ؟ أليست الإشارة الواصفة للترجمة بالتلخيص أدخل فى باب الحكم بغير علم ؟ وألا يدفع إلى أسئلة أخرى أن تقرأ إشارات إلى مراجع كيربرشويك التى نعرف أنها غير متاحة فى القاهرة ؟ المؤكد أن ذكر الجهد الذى بذله المستشرق الهولندى ، والإشارة إلى الإفادة منه ، لن يقلل من قيمة ما فعله فريق حمدى السكوت من محاولة للاستكمال ، فاعترافنا بالفضل لغيرنا هو الفضل نفسه . وكلى ثقة فى أن الصديق حمدى السكوت يعرف ذلك وأن الأمر مجرد تقصير من بعض مساعديه .

وأخيرا وليس آخرا ، فإن الكتاب الضخم الذى أشرف عليه سمير سرحان لابد أن يدفعنا إلى إزجاء التحية خالصة إليه . وإذا كان بعض مساعديه قد قصّر فى العمل ، ولم يراع الأمانة العلمية ، لو اندفع متعجلا فى عمله ، فإن قيمة إشراف سمير سرحان على هذا العمل تظل باقية ، ودلالة صدور هذا الكتاب عن هيئة الكتاب تظل لافتة.ولاشك أن ما ينوى سمير سرحان أن يحققه من وعود ، وما يعد له من تكريم لمبدعينا المتميزين فى حياتهم ، وعلى رأسهم زكى نجيب محمود ويحيى حقى ، وما يحلم به ـ ونحلم معه ـ من تطوير للكتاب المصرى ، كل ذلك يجعلنا نتطلع فى شوق إلى إصدارات الهيئة القادمة . وكلنا ثقة فى أن الكتاب القادم الذى سوف يدعو سمير سرحان المثقفين إلى الاحتفاء به سيمثل مزيدا من الإنجاز ، ومزيدا من العطاء .

اســـــتدراك

فى العدد الماضى من المجلة وقعت بعض الأخطاء المطبعية ، فى مواضع متفرقة من مقالتى : محمود امين العالم ، وجابر عصفور ، ومن قصيدة : عبد المنعم رمضان . كما سقط سهواً اسم الفنان الكبير : صلاح طاهر عن لوحتيه المنشورتين فى العدد الذى واجهته مصاعب فنية ، حالت دون صدوره فى موعده .

ونحن نعتذر عن ذلك . اما مقال : محمد عبد المطلب ، عن ديوان « زمان الزبرجد » ، فقد سقطت منه هذه الفقرة الختامية :

ـ ٦ ـ

والحق أن تركيز الدراسة على بعض البنى يحتاج إلى متابعة أخرى لاستكمال ظواهر الشعرية فى هذا الخطاب الشعرى ، لكن ذلك لا ينفى أن رصد هذه البنى ، وتحديد دورها فى إنتاج الدلالة قد قدم ـ ملمحا له خطورته ، هو توجه الخطاب ـ بداية ونهاية ـ إلى التعامل مع الواقع لا لتكريسه أو تأكيده ، وإنما لمحاولة خلقه خلقا جديدا ، أو تعديله فى أقل الاحتمالات . وهى مهمة تحملها شعراء الحداثة فى مجملهم . وأخلصوا لها إخلاصا كاملا . وتعامل معها البعض فى حذر وحرص ، لكن هؤلاء وأولئك يلجون هذه الدوائر الشعرية عن إيمان بهذا الهم الأول ، ولكل منهم وسيلته الصياغية التى تعطيه خصوصيته وتفرده .

وخصوصية حسن طلب هى تعامله مع اللغة فى فطريتها الأولى عندما كان (الصوت) ركيزتها الدلالية ، يضاف إلى ذلك قدرته على استنطاق اللغة لخلق معلم جديد يتجاوز المواضعة الأولى المحدودة ، فلغته لغة البكورة والشمول التى تجمع بين الإدراك التحليلى الذى يتنزل إلى أصغر الوحدات الصوتية ، والإدراك التركيبى الذى يتصعد إلى آفاق الجمل . بكل تعقيداتها الصوتية والدلالية .

هناء عبد الفتاح

مهرجان المسرح التجريبى .. إلى أين ؟

انعطف مسار مهرجان المسرح التجريبى الذى انعقد بالقاهرة فى الفترة ما بين (١ – ١٠) سبتمبر الماضى ، نحو اتجاهات وتنويعات مسرحية متباينة ادّت إلى أن يفرض شكلاً فنياً يتميز بخصوصيته فى توجيه تجريب المسرح الدولى إلى صيغ جديدة ؛ وهى غلبة مفردات اللغة البصرية والحركية والصوتية بالإضافة إلى لغة الفن التشكيلى على لغة الكلمة المكونة للحوار والفعل الدرامى . ففى معظم العروض المسرحية لهذا المهرجان الثالث تتراجع الكلمة للموقع الخلفى ليحتل الجسد و « البانتوميم » والحركة والإضاءة والتشكيل والموسيقى والصوتيات ، موقعاً متقدماً من خريطة تجارب المسرح العالمى . يؤدى بنا هذا التيار إلى أن نؤكد على حقيقة هامة ؛ وهى أن الكلمة لم تعد قادرة على استيعاب القضايا الإنسانية المطروحة والتعبير عنها من جانب ، وأن البحث عن فنون المسرح الأخرى تصبح من الجانب الآخر البديل عن الكلمة للاقتراب من هذه القضايا ووضعها فوق الخشبة المسرحية للتعرف عليها وتفهمها وبالتالى فهم الإنسان المعاصر

نكتشف هذه الصيغ الفنية المتميزة بدءاً من عرضى افتتاح المهرجان « **اللعبة** » لمنصور محمد و « **ترينمة** » انتصار عبد الفتاح ، مروراً بعروض المسابقة : **اجاكس** الفرنسى و « **غادة الكاميليا** » الفنلندى « **ورطوبة** » البولندى ؛ وصولاً إلى « **المعطف** » الرومانى و « **اصطدام** » النمساوى ، وهى أهم عروض المهرجان – فى رايى . أما المنعطف الثانى فيتمثل فى تلك العروض المسرحية التى تلعب فيها الكلمة جزءاً لا يتجزأ من بنية العرض المسرحى وتركيبته : « **كالمهلجرين** » ابروجيك – استوديو (٥) بمسرح الفن بموسكو – ومونودراما « **ترَاجوديا** » لفرقة كارمن لوونجو الإيطالية ، و « **فيلوكتيت** » لفرقة

سيميون اليونانية و « طعم الملح » من بيرو وغيرها ويتجه المنعطف الثالث نحو تقديم مسرح تصبح فيه الكلمة جزءاً لا ينفصل عن فنون العرض المسرحى وليس جوهرها ، حيث تمارس من خلال الكلمة فنون الكوميديا الشعبية بكل ما تزخر بها من اللعب المسرحى ، من اكروبات وإيماءات وأقنعة و « نمر » مسرحية ، كما شاهدنا فى عروض رومانيا : « المهرجون » و « من العصور الوسطى » ، وهما خارج المسابقة الرسمية ، و « الجندى المتفاخر » المجرى . وكانت العروض المسرحية العربية تميل نحو المنعطف الثانى حيث تعتمد صياغتها على الكلمة فى المقام الأول ؛ مثل : —

« يرما » المغربى ، « والستار » الكويتى و « اغتصاب » الفلسطينى و « نداء الدم (ماكبث) » البحرينى ، و « الحكواتى » اللبنانى « وثمن الغربة » المصرى ، و « موت فوضوى صدفة » السورى ، و « حبة رمل » الإماراتى ، و « الملك لير » المصرى ، و « عرس الأعراس » الأردنى ، و « رايت الذى سوف يحدث » القطرى ، و « القمر بيضوى على الناس » اللبنانى . وكذلك العروض المسرحية المصرية الأخرى التى على هامش المهرجان ؛ ومن بينها : « انتوفين ياعمد » على المسرح القومى ، وأربعة أعمال مسرحية قدمها مسرح الطليعة هى : « انشودة الدم » و « الفن مملكة » و « حريقة » و « تنويعات على السيرة الهلالية » ، كذلك عروض الهيئة العامة لقصور الثقافة : « فلسفات حيوانية » ، و « هموم دمياطية » و « التوب والتاج » و « كالى ومانى » و « التحقيق ومشهد من الشارع » و « الجلاد والمحكوم عليه » و « برجالاتك » و « سقراط فى المدينة » ، و « تغريبة عبد الرزاق الهلالى » ، عدا عرضىْ فرقة لقاء المسرحية التى قدمت « كرنفال الأشباح » وفرقة الورشة المسرحية التى عرضت « داير داير » .

*** التجريب فى دراما التشكيل :**

التجربة الفرنسية « أجاكس » من أهم العروض المسرحية التى تبحث فى الفضاء المسرحى عن معادل موضوعى لرؤى فنية تحقق بها هدف تجريبها فى تشكيل فعلها المسرحى . ففى عالم ما بين الموتى والأحياء أربعة ممثلين مأساويين داخل ديكور يُستلهم من مقبرة قديمة ، يعيشون علاقات متشابكة بين الصوت والحركة والضوء ، وسينوغرافية العرض أشبه ما تكون بالنحت الحى . يؤكد المخرج الفرنسى « برونو ميسا » بأنَّ عمله المسرحى بعيداً عن النصوص الدرامية بمعناها التقليدى ، ويركز اهتمامه على الفراغ المسرحى لتقديم لوحة تشكيلية ندركها بمشاعرنا كمتفرجين . ويرى « كورنيلى » — أحد أبطال العرض المسرحى — أنَّ التجربة هى محاولة لخلق علاقة تواصل ، ولا تواصل فى ذات الوقت ، بين شخصيات المسرحية ، فيما يشبه الأحلام والكوابيس التى لا توجد فى الواقع المادى ، فالعرض المسرحى عبارة عن « جلسة مغلقة » ، دون ثرثرة فى أرض من الظلال وفى فضاء صوتى .

*** * « تصادم » فنَّين :**

يقوم العرض النمساوى على تصادم فن الباليه وفن الفعل الدرامى ، ليشتركا معاً فى تصوير عرض مسرحى يستخدم الرقص التعبيرى الذى يتحاور من خلال راقص وراقصة ، يتخلله قدرٌ هائل من الاستفادة الكاملة من جسد

الراقص / الممثل بكل ما يشمله هذا الجسد ، فتتحرك الأيدى من أجل إيصال معنى ، كما تترك الأقدام لتوحى لنا بما لم يكن بمقدور الأيدى التعبير عنه ، أى بلغة درامية : وتستغنى عن الكلمات . وتبدو حالات الانفعال المكثفة والفعل الدرامى المتراكم عبر كل مراحل الرقصة الثنائية بين الفتى والفتاة تنسيقاً بين نوعين مختلفين من التعبير بواسطة الحركة المتجانسة تجانساً ناشئاً عن حدة تصادمهما .

احدى مشاهد فرقة المسرح البلاستيكى البولندية

* * رطوبة التشكيل ودفء الحالة :

فى العرض المسرحى التجريبى « رطوبة » نحيا حالة اقتراب من الموت ، نحاول فيها أن نتفهم – فنيا – أكثر أسرار الموت ، كى نعى كيف نحيا . وعبر وسائل متنوعة من المادة التشكيلية المسرحية (الحبال والأقمشة والألوان والرمال –) والإضاءة بدرجاتها المختلفة والموسيقى « بتوناتها » ، المتباينة تقدم لنا الفرقة البولندية « المسرح البلاستيكى » رؤية بصرية لدراما الإنسان المعاصر ، تحاول فيها أن تضع المتفرج فى حالة من الوهج الروحى والاستبصار الداخلى كى نكتشف ما بداخلنا . إنها حالة أقرب ما تكون إلى السحر الخاص ، إلى الرؤية داخل حلم يستغرق فيه وجدان المتفرج حتى يبتعد عن « ميكانيزم » اللحظة الحياتية الآلية . إن ما تعرضه هذه الفرقة ليس مسرحاً بالمفهوم التقليدى (قصة – حوار – الممثل بدوره المتعارف عليه) ، وإنما تشع تجريبية العرض من التقاء عدة فنون فى فن درامى شامل متوحد ، من تماسّ الأحداث والفضاء المسرحى والزمن والرؤية المسرحية . تتلاحم هنا الأقنعة وقطع الإكسسوار ، وتتضافر الوجوه بإيماءات الأيدى والأقدام ، ليقف الإنسان فى مركز أحداثها باعتباره جوهر الوجود . تتوالى أحداث المسرحية عبر سرد الأحداث السلبى القائم على علاقة هذه الأحداث بتسلسلها الحياتى اللامنطقى وارتباطها الدرامى المنطقى باللحظات اللاشعورية الآنية للإنسان . وتبدو لنا بوضوح عندما نشاهد التعبير عنها فوق الخشبة نابعاً من لوحات متتابعة تزخر بالرؤى التشكيلية وتواصلها ، وهو تواصل تحكمه أطر تشكيلية ، ويُراقبه التوازن الفنى المنبثق من حواسّ الفنان المخرج المبدع ، حيث تقوم الإضاءة بترتيب نسق هذه اللوحات الزاخرة بالأحداث الدرامية ؛ وإن شئنا الدقة : الإضاءة المطفأة ، الظلام أو « السواد » ، وهى عناصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أساسية فى تكوين هذا المسرح ، بل هى نسيجه الدرامى ؛ فالإضاءة والموسيقى يوجهان الفضاء المسرحى ، ولا تصبح الأحداث الدرامية مجرد خلفية بصرية بل تونات شعورية نابضة . نعثر فى هذا المسرح على وسائط فنية فى دور المواجهة : الضوء والظلام ، الصمت والصخب المفاجىء للأصوات ، الخفة أو الصعود إلى أعلى والثقل أو السقوط الدرامى إلى أسفل ، قوة الجذب وصراع الأضداد ، الدائرة المستمرة فى حركة دورانها غير المتوقف . محاولات إيقاف جنون دورانها . يقول المخرج البولندى « ليشيك مونجيك » معبرا عن هذه التجربة :

إننى أقوم بتقديم عرض مسرحى واحد طوال عشرين عاماً من عملى المسرحى ، وعلى الرغم من تكراره فى عدد من العروض المسرحية الأخرى ، إلا أنها فى حقيقة الأمر تجارب مسرحية تتحدث عن الإنسان فى ظواهر حياتية متباينة : الرغبة ، حالاته الوجودية التى قد لا يكون واعياً بها : الحب ، الإيمان ، القداسة . الهلع ، الشعور بالنهاية ، الموت . هذه هى المشاعر التى تشكل فضائى المسرحى » .

* * * التجريب عبر الكوميديا الشعبية :

من أهم التجارب المسرحية التى استخدمت الحوار جزءاً من اللعبة المسرحية عرضا المجر ورومانيا المعتمدان على روح الكوميديا « دى لارتى » الإيطالية بكل فنونها . وقد لاقى العرضان نجاحاً جماهيرياً كبيراً فى المهرجان ، مما يثبت لنا ظاهرة أساسية هى توجه المسرح العالمى فى التجريب نحو الأشكال والصيغ الشعبية القديمة ، والعودة إليها لاستنباط أشكال مسرحية جديدة تستفيد من ثراء هذا التراث المسرحى الإنسانى . فالعرض المجرى « الجندى المتفاخر » المأخوذ عن مسرحية بنفس الاسم لبلاوتوس هى قصة ليست لها أهمية كبيرة ، فهى تدور حول البطل : الجندى المتفاخر ، الذى يحل جميع المشاكل حتى يتسنى للمحبَّيْن أن يلتقيا ويتحابا . استخدم المخرج المجرى « جانوس توب » كل إمكانيات لعبة الكوميديا دى لارتى وفنونها : السيرك والأقنعة والأكروبات والفكاهة اللاذعة وقدرات الممثلين الفائقة ، الجسدية منها والأدائية ، فى منح مسرحيته إيقاعا سريعاً أقرب ما يكون لفن المهرجين منه إلى المسرح الكوميدى بمعناه التقليدى .

التجريب هنا يدخل فى دائرة معرفية جديدة ، فهو يحاول أن يعود بفنون المسرح إلى أصولها الأولى ، ابتعاداً عن منطقية اللغة الدارامية الأدبية واقتراباً بل والتحاماً بفنون المسرح وأصولها . فهذه المحاولة المجرية — عدا محاولات المسرح الرومانى بعروضه الثلاثة التى قدمتها فرقة « مَاسْك » ؛ « العصور الوسطى » و « المهرجين » ، و « المعطف » لفرقة رومانيا المسرحية — إنما هى عروض مسرحية تؤكد على هذه الجذور الأصيلة ، وتسعى بشكل ملح إلى بعثها بحثاً عن إلهامات فنية إبداعية جديدة .

* * * *

أساليب فنون التجريب فى هذا المهرجان المسرحى ، أيًا كانت مستويات هذه العروض تثير قضايا هامة : فهى تطرح على ساحة المناقشة تساؤلات حول جوهر مفردات اللغة المسرحية ، وتسعى لإعادة اكتشافها من جديد ؛ فلم تعد الدراما المنبثقة عن الحوار ، هى الأساس فى خلق بناء مسرحى متكامل ، بل الأساس هو التفكير فى كل عنصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فنى على حدة لاستخلاص كل ما بداخله من إمكانيات خلاقه ، تشترك فى الإبداع العام المشترك للعمل الفنى برمته . فالإضاءة وجسد الممثل وحركته والموسيقى والصمت ، تشكل جميعها سينوغرافية العرض ، ونعنى بها الإطار المسرحى ، وداخله المساحة الفضائية التى يشكلها المخرج فنان المسرح ، أصبح المخرج المسرحى المؤلف الأول للعرض ، ولم يعد المؤلف الثانى كما كان يطلق عليه ، بل هو فنان العرض ومبدعه يصل بنا هذا الطرح النقدى إلى حثنا لمحاولتنا الجدية لاستكشاف أسرار الكلمة المشكّلة لبنية الدراما الناشئة عن الحوار . لقد اختلفت وظيفة الممثل الذى كان يؤدى الحوار المسرحى لتصبح الحركة المسرحية لديه ترجمة أو تفسيراً للكلمة على أفضل الأحوال . التجارب المسرحية الحديثة ترينا أن الممثل هو فى الوقت نفسه كيان وجسد وروح تنفث فى العرض المسرحى حياة بالاشتراك مع العناصر الأخرى ، أصبح الممثل إحداها ، وليس مركزاً يدور حوله الكل .

أثار التجريب فى هذه الظاهرة الثقافية الهامة (مهرجان المسرح التجريبى الدولى الثالث) ؛ جدلاً

المسرح التشكيلى

حول دور الناقد بشكل عام والمسرحى على وجه التحديد ، فمعظم المعايير النقدية والتوجهات الفنية التى ظلّت أسيرة للقيود النقدية التقليدية فى تقويم العروض المسرحية ، فقدت محتواها وباعث وجودها . ولم يعد النقد التطبيقى خاضعاً لقوالب ثابتة فى التقويم الموضوعى لأى عمل فنى ، بل أصبح كل عرض مسرحى خاضعا بذاته لتقويم نقدى خاص وفق مفردات التجربة المسرحية المقدمة . من هذا المنطلق يصبح لكل تجربة مسرحية هامة موضوع نقدى خاص بها ، له معياره المستقل كما أن ما نطلق عليه — من باب النقد — « بالمقولة » أو « الرسالة » التى يجب على العرض المسرحى إيصالها للمتفرج ، أوتلك المعايير النقدية المستقاة من مفردات لغة الأدب الخالص ، لم تعد بقادرة على تفهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسرار العمل المسرحى وفنونه ، فرسالة العمل الفنى كذلك ليس فى مقولته « الشعارية » أو حتى رسالته الفكرية « اللفظية » فقط ، بل فى أن تكوّن هذه الرسالة حالةً ، وأن تخلق تواجداً ، ومناخاً وقدراً مشتركاً من التواصل ، قد يبدو للوهلة الأولى فاقدا للمعنى ، أو خالياً من المحتوى ، ولكنه التواصل ذاته . والتقارب عينه بين العرض المسرحى والمتفرج .

لم تعد التجربة المسرحية المعاصرة بحاجة إذن إلى نقاد يبحثون داخل الكلمات المنبثقة من الحوار عن مقولات لصالح التجربة النقدية للمسرح المعاصر ، بل أصبح الشعور الحدسى للناقد يتلقى إشعاعات الإيقاع العام المسرحى الآتى له عبر الضوء والظلال والألوان والكلمات والصمت والنور والظلام بل والتشكيل بكامله من جانب ، والإيقاع الآخر الناشيء عن موسيقى الصمت وهلع اللحظة العاجزة عن النطق بالكلمات والباحثة عن مدلولات ومعادلات شكلية موضوعية من الجانب الآخر ، هى أسس تلقى التجربة المسرحية وتفهم أسرارها . وهى تحتاج إلى منهج نقدى جديد يعتمد بالدرجة الأولى على رفاهة حس الناقد ومرونة فكره .

القضية التالية التى لا تقل أهمية عن كل ما استعرضناه من قبل ، هى أننا فى حاجة ملحة كمسرحيين ، — مؤلفين ومخرجين وممثلين ومتفرجين — إلى استكشاف الكلمة من جديد ، أى الحوار ، ومكانته الحقيقية داخل العمل الفنى مع العناصر الفنية الأخرى ، لم تعد المسألة مجرد رأى يرى بأن اللغة الحية لم تعد فى تواصل مع همومنا وحياتنا اليومية — كما يقول « صامويل بيكيت » فى مسرحه — ولكن الدعوة الأكثر إلحاحاً هى اننا مطالبون بتقييم مسرحنا العربى الذى يعانى من تخمة الحوار الدرامى . فهو مسرح « ثرثار » ، وهو مسرح يجيب عن كل تساؤلاتنا الملحة والمصيرية بالكلمة الحوار ، يجد فيها الدواء الناجع ، والشكل الأمثل لحدوث الفعل الدرامى . نريد أن نختار فى مسرحنا الكلمة حينما تكون فعلاً — تواصلاً — تشكيلاً — نبتاً لأراضٍ مجهولة لم تُكتشف بعد — وهذا هو سر الفن الحقيقى . ولعل المهرجان المسرحى التجريبى الأخير يكون دعوة للتفكير فى هذه القضايا أو بعضها !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

حضـارة مصر القديمة
هل هى أفريقية سوداء ؟

كتب « إمامو بركة » (لى روا جونز) — فى دراسة نشرها عام ١٩٦٦ تحت عنوان : (الشعر والكارما) يقول : (الناس السود فى الغرب معرضون لقروح الذهن ، إن إنتاجهم الفائض فى الفن ، أو فن (البوب PoP) الحقيقى الخاص بمسرح الريبرتوار الغربى ، هو عميل مُخنَّث مقزِّز فى بيتك .. صوت الشيطان نفسه وصورته ، يصب باستمرار داخل بيتك من خلال أنبوب ، وسواء كانت هذه الأنابيب تعليمية أو تجارية ، فجميعها أجهزة تدريب مثل الوسائل البصرية كما يقولون . ويضيف : (.. والجميع جزء مما يعتقدون أنه (نوع) من الجمال ، وأنت تحصل على (جمالهم) فى جميع المستويات ، وهو قمامة وسمٌ وهراء . ولكى تخلق الشعر الأسود ، شعر الروح والإحساس . يتعين تماما أن تتخطى مادة البيض ، وتنفتح على عالم أكثر طبيعية .

وقد تساءلت فى دراسة كتبتها فى السبعينيات ، ونشرت فى كتيب باسم : (مدخل إلى الشعر الأسود الأمريكى) ما هى الثقافة (الأخرى) التى ينادى الشاعر الأسود باستلهامها ؟ إنها (القارة السوداء) ، وهى بالتأكيد ليست تعاويذ السحرة والتفسير الغيبى للظواهر الطبيعية ، ولكنها فيما أعتقد ، الوجه الآخر للحضارة الغربية هى الروح التى تنكرت لها هذه الحضارة ، هى الإيقاع الأسود الساخن ؛ فى مقابل إخضاع الفن لقواعد الحساب ونظريات الرياضة ، إنها المحتوى الذى يلتهم الشكل ، وليس العكس ، إنها باختصار : الثورة والتغير .

تلك كانت دعوة إلى التمرد على الانتساب الطفيلى . بالضرورة إلى حضارة لا تنتسب لها الطبيعة . وهى أيضا دعوة إلى البحث فى الذات عن الذات ، ولم ينفرد « إمامو بركة » بها ؛ فقد كان الشاعر صوتا — وإن كان بارزاً حقا — ضمن كورس من أصوات الدعوة إلى الحقوق المدنية التى قادها « مارتن لوثر كينج » فى الستينيات ؛ وربما تجاوز « إمامو بركة » و « مالكولم إكس » و « جيمس بالدوين » فى المطالبة

بالحقوق المدنية ولم تكن فى ذلك الوقت شيئاً يستهان به — إلى البحث عن الخصوصية التى تجعل الأمريكى الأسود يشعر عن قناعة ، بأنه سليل حضارة تطاول حضارة الرجل الأبيض ، وأن تاريخه لا يبدأ بالعبودية ، ولكنه يرجع إلى عصور سحيقة ، صنع خلالها فجر الحضارة الإنسانية .

غير أن هذه الدعوة (الشعرية) الخطابية ظلّت دون التطبيق العملى حتى قدوم الستينيات عندما بدأ اهتمام الجامعات ، وبصفة خاصة جامعات السود ، بالدراسات الأفريقية التى أشعلت حماسة الطلاب بكل ما هو إفريقى الأصل ، ولم تقف حماسة الطلاب عند هذا ، فقد ظهر جيل من الباحثين الأكاديميين ، الذين أثارت معالجتهم للتاريخ الأفريقى والشعوب الأفريقية . جدلا حاميا فى الأوساط الأكاديمية البيضاء .

وقد اتخذ هذا الجدل الذى ما برح يحتدم خلال تلك السنين ، صورة حادة مؤخرا فقط بعد أن قررت معظم الولايات الأمريكية تعديل المناهج التعليمية ، وبصفة خاصة فى المرحلتين الابتدائية والثانوية ، لتشمل دراسات الثقافات العرقية المختلفة التى تنتمى لها أهم الأقليات السوداء . ونتيجة لخطورة هذا القرار الذى سيمس مختلف قطاعات المجتمع ، تركز الانتباه على المادة الدراسية الجديدة التى تتناول علاقة السود الأمريكيين بالقارة الأفريقية من ناحية ، وعلاقة تاريخ القارة بالحضارات الإنسانية ، وبصفة خاصة الحضارة الغربية ، التى تُنسب أمريكا الشمالية إليها ؛ من ناحية أخرى .

ويقول الباحثون البيض ، إن (التمحور الإفريقى — AFRO centrictty) ، وهو اسم العلم الجديد ، مصطلح مشحون عاطفيا ؛ بينما يتفق معظم مؤيدى المصطلح ، على أن المكون الرئيسى للتمحور الأفريقى ، هو محاولة زيادة حجم المعلومات التى حُدِّدت فى المدارس . عن أفريقيا والأفريقيين الأمريكيين . وهم يعتقدون أن التاريخ الذى يدرس بصورة تقليدية غير واف ، وهو فى الغالب غير دقيق أيضا . وتتسع هوة الخلاف بين الأكاديميين فى غير هذه النقطة أيضا ، فهناك من يقول بأن بعض المعلومات التى يريد دعاة « التمحور الأفريقى » إضافتها إلى التعليمية خاطئة . **ويقول آخرون إن بعض الإضافات ليست لها أهمية بالنسبة لتطور الحضارة الإنسانية . تعادل الوزن الذى أسبغه عليها دعاة « التمحور الأفريقى » .**

ويرد الدارسون السود ، بأن أولئك الذين يستبعدون الإضافات التاريخية الأفريقية على أساس عدم أهميتها . هم فى العادة من الدراسين الذين يستندون إلى خلفية أكاديمية تقليدية ، لا تسمح لهم بتقدير حجم الحضارات الأخرى وقيمتها . ويقول البعض الآخر من السود . بأن هؤلاء الدراسين الأكاديميين قد عملوا منذ أجيال ، وعن عمد ، على تجاهل غير الأوروبيين والتعتيم عليهم .

ومن المعلومات التى أضيفت إلى مناهج التعليم استجابة لنظرية « التمحور الأفريقى » القول بأن السُّود كانوا قد جاءوا إلى أمريكا قبل « كولومبوس » ، وهو الادعاء الذى استبعده جميع علماء الآثار والمتخصصون فى ما قبل العصر الكولومبى فى أمريكا .

وإذا كان معظم المتخصصين فى هذا العصر ، قد رفضوا نظرية إبحار الأفريقيين إلى الأمريكتين قبل كولومبوس ، فإن الخلاف على المعتقدات الأساسية للتمحور الأفريقى ، يتفاوت بدرجات مختلفة تبعا للتطرف أو الغلو فى تناولها ولكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلماء – باستثناء قلة – لا يرفضون النظرية التى تقول بأن الإنسان الأول ظهر فى القارة الأفريقية ، إلا أنهم يجادلون فيما إذا كان ينبغى تفسير ذلك بأنه يعنى بالضرورة ، أنها أول حضارة إنسانية ظهرت فى القارة .

ويعتقد « المتمحورون الأفريقيون » أيضا ، أن مصر القديمة هى منبع الحضارة ، وأن المصريين القدماء كان لهم تأثير على تكوين الثقافة اليونانية ، أقوى مما يُعترف به بصورة عامة . وترى رئيسة رابطة دراسات التراث الأفريقى الأستاذة بجامعة نيويورك ، أن أفريقيا هى أكثر الأماكن ملاءمة لفحص أصول الحضارة فى المدارس العامة .

ويؤيد هذا الاعتقاد « مارتن برنال » الأستاذ بجامعة كورنيل ، الذى يطرح فى مؤلفه الملحمى : (أفريقيا السوداء) ، الذى ظهر منه حتى الآن مجلدان ضخمان ، نظريته التى يدعى فيها أن « مصر القديمة » كان يسكنها قوم ذوو بشرات متباينة الألوان ، ولكن ثقافتها كانت أفريقية أساسا ، وهو يعتقد أيضا أن العنصرية حَدَتْ بعلماء القرن التاسع عشر إلى أن يدفنوا الروابط القوية . التى كانت تربط بين مصر والحضارة اليونانية الباكرة .

وبغض النظر عن مدى سلامة الأدلة العلمية التى تثبت هذه النظريات أو صعوبة تفنيدها والطعن فيها ، وخاصة نظريات أستاذ مرموق مثل « مارتن برنال » ، فالملاحظ أن الأكاديميين الأمريكيين الغربيين ، لا يتعاملون بنفس مستوى جدية أصحابها . والانتقاد الرئيسى الذى يوجه إلى بحوث « التمحور الأفريقى » ، هو أن جانبا كبيرا من نتائجها ، تُوصِّل إليه بطريقة غير علمية ، ولذا يفتقر إلى البرهان المناسب ، كما أن كثيرا من « المتمحورين الأفريقيين » ، يحملون درجات علمية فى مجالات غير مجالات الدراسات السوداء . ويقول النقاد الأمريكيون الغربيون أيضا ، إن الكثير من هذه النتائج ، يعتمد على مصادر يعتبرونها هزيلة وبالية .

ورداً على هذه الانتقادات ، يقول دعاة « التمحور الأفريقى » .. إن دراسة أفريقيا والشعوب الأفريقية ، أينما يعيشون أو عاشوا ، هى موضوع غير عادى يتطلب فى الغالب شيئاً أكثر من النَّهج التقليدية ، لأن جانباً كبيراً من الحضارة الأفريقية قد دمّره الغزاة ، أو توقف نتيجة لتجارة العبيد ، أو لم يكتب أو يُوثق وتعزيزا لهذا الرأى ، يقول « إيفان فان سرتيما » ، أستاذ الدراسات الأفريقية بجامعة روتجرز إنه اضطر إلى التمكن من عدة موضوعات ، مثل دراسة المعادن وحياة النبات ورسم الخرائط ، لمساعدته فى السعى إلى الحقيقة ، فيما يتعلق بالحضارات الأفريقية . ويقول : (عندما تتعامل مع أفريقيا والتاريخ الأمريكى المبكِّر ، فإنك تتعامل مع عالم مُبعثر) . ويضيف ، دفاعا عن الباحثين ذوى التوجّه الإفريقى الذين يعملون خارج نطاق مجالهم الأكاديمى الأساسى : (لا يمكنك أن ترجع إلى الكتب فقد دُمِّرت تدميراً منهجياً) .

وفضلاً عن ذلك ، يعتقد « المتمحورون الأفريقيون » بصفة عامة ، أن العنصرية والصلف الثقافى خرّبا الدراسات الأكاديمية الغربية على مدى عقود .

ويعتقد « د . فان سرتيما » الذى يقول فى كتابه الصادر سنة ١٩٧٦ . (جاءوا قبل كولومبوس) ويثبت فيه أن الأفارقة وصلوا إلى العالم الجديد قبل « كولومبوس » ، وأن الاتجاه السائد بين الأكاديميين ، هو ببساطة أفكار معينة أصبح

يجرى تداولها أخذا وعطاء فى المجتمع ، بطريقة مسلّمة .

ويضيف « مارتن برنال » صاحب كتاب (أثينا السوداء) ، أن الوسط العلمى كان بطيئا فى تغيير إطار فهمه للعالم . فبينما أخذ الباحثون يحررون أنفسهم من العنصرية ومعاداة السامية اللتين ساعدتا فى صياغة الكثير من الآراء التى عاشت طويلاً عن التاريخ ، تقف بعض الأفكار القديمة فى سبيل قبول الجديد .

وعلى سبيل المثال ، بدأ الأكاديميون ، الذين يمثلون الاتجاه السائد ، يقبلون بصورة عامة أن مصر القديمة ، كانت أساساً ثقافة إفريقية فى أصولها ولغتها وديانتها وقيمها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة باريس :

اسماعيل صبرى

يوجين سميث
التصوير الفوتغرافى فن ورسالة

تحيط هالة الأسطورة بحياة الفنان المصور « يوجين سميث » الذى كرس حياته بأسرها للوصول بفن التصوير الفوتغرافى إلى مرحلة الاكتمال والنضج مما جعله مرجعا أساسيا وضروريا لعشاق هذا الفن وممارسيه .

وقد عُرف « سميث » فى الولايات المتحدة وفى العالم أجمع بفضل تحقيقاته المصورة فى مجلة « لايف » ؛ وفى اليابان بفضل كتابه المصور عن قرية « ميناماتا » والذى يعد تحفة فنية لا تضاهى فى فن التصوير الفوتغرافى .

ويعد « سميث » اليوم فى فرنسا واحداً من أهم المصورين الفوتغرافيين الذين أعطوا هذا التكنيك الحديث جميع عناصر الفنون الكبرى ، دون حاجة إلى دمجه بالتصوير الزيتى من خلال « الكولاج » ومن خلال أعمال تستند إلى صور فوتغرافية ، كبعض إنتاج مدرسة البوب آرت وفنانيها مثل اندى وارهل .

وقد اقيم معرض ضخم لأعمال « سميث » فى باريس خلال شهرى ابريل ومايو الماضيين فى مركز جورج بومبيدو ، إلى جانب أعمال ستة عشر مصوراً فوتغرافيا شابا ممن فازوا بمنحة « يوجين سميث » التى تمنحها المؤسسة التى تحمل اسم المصور الكبير ، لكى ينفذوا مشروعاتهم التصويرية حول موضوعات ترتبط بصورة أو بأخرى ، بأعمال واهتمامات « سميث » ، ومن خلال هذه الرؤية المتقابلة لأعمال الأستاذ وتلامذته يتتبع المشاهد المعالجة الفنية للموضوعات التى كرس لها « سميث » حياته : مشاكل المجتمع والدفاع عن الإنسان وكرامته وحقوقه والتساؤل حول مكانه فى عالمنا الحديث .

ويأخذ المعرض شعاره من عبارة « سارتر » : (ماذا يمكن للفلسفة أن تفعل لتغير العالم وتؤثر

على الواقع ؟) فيعيد صياغتها لتصبح (**ماذا يمكن للتصوير أن يفعل ؟**)

فالتصوير لدى الكثيرين فن محدود m art, uiner مقيد بالاداة الأساسية التى يستخدمها أى الكاميرا ومن المؤكد أن التصوير يمكن أن يؤثر على الوعى والضمير بتسجيله للأحداث الجارية ، لكن هناك مصورين فوتغرافيين يعملون بعمق من أجل إدراك الحقائق الإنسانية التى قد لا تدخل فى إطار الأحداث الجارية ، وهنا لابد أن يعرض المصور نفسه وفيلمه الحساس لقسوة الحقيقة وفظاظة الحياة ، ويتجاوز التصوير الفوتغرافى بالتالى دوره كمجرد شاهد على التاريخ ليسعى وراء طموح أعلى ألا وهو أن يكون شاهداً على الإنسان الواقف أمام الكاميرا ، شأنه شأن الواقف خلفها .

وفى بداية الثلاثينات ، بدأ « **سميث** » ، وهو مراهق ، فى التقاط الصور للأحداث الرياضية وبيعها لجريدة ، محلية صغيرة فى البلدة التى كان يعيش فيها فى كنساس بالولايات المتحدة ، وهو ما نجح فيه نجاحاً كبيراً ، مما جعله يستمر فى هذا العمل حتى نجح فى أن يبيع صوره لمجلة لايف الشهيرة ، ثم لمجلة باراد Parade ، وبدأ يتعلم كيف يروى قصصا بالصور ، غير أن أسطورة « **سميث** » الحقيقية بدأت عندما توجه إلى المحيط الهادى أثناء الحرب العالمية الثانية ، لتغطية ما يحدث فى اليابان . حيث أن هذه الفترة هى التى حولت « **سميث** » من مصور صحفى محترف إلى فنان تسيطر عليه فكرة البحث عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء وعندما انضم لمجموعة من مصورى « لايف » ، وهم متوجهون إلى الخطوط الأمامية عبر الجزر البركانية وخاصة جزيرتى « ايواجيما » و« أوكيناوا » ، فقد شهد عن قرب المذبحة المروعة والتى تبدو لكل من لا يراها بصورة مباشرة . كنوع من لعبة الشطرنج الجيوبوليتكية المجردة ونجح فى التقاط مجموعة من الصور ظلت محفورة فى ذاكرة كل من رآها عاكسة بشاعة الحرب وغيرت من رؤية الكثيرين للحرب إلى الأبد .

فى جزيرة أوكيناوا فى يونيو ١٩٤٥ أصيب « **سميث** » بشظية فى وجهه تطلبت عاما من العمليات الجراحية والعلاج قبل أن يتمكن من العودة إلى التصوير .

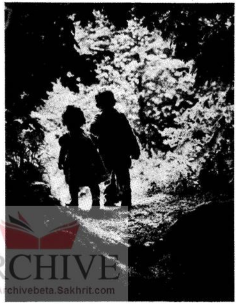
ومنذ هذه اللحظة لم يعد « **سميث** » مصوراً صحفياً محترفا يسعى لكسب عيشه من خلال إتقانه لمهنته ولكنه أصبح مصوراً لحسابه الخاص يسعى إلى الوصول إلى إجابات محددة وطرح أسئلة تعكس اهتماماته الخاصة بغض النظر عن أية اعتبارات تجارية .

ويؤكد كاتبو سيرة حياته ومحللو أعماله ، وعلى رأسهم « **جيم هيوز** » فى كتابه « الظلال والجوهر » على (أنه بدون الجرح الذى أصيب به « **سميث** » فى أوكيناوا والذى كاد أن يصيبه بالعمى ، وسبب له آلاما مبرحة ، ما كان « **سميث** » ليصبح المصور الكبير والفنان المرموق الذى عرفه العالم فيما بعد)

وقد كان أول موضوع مصور عمل عليه « **سميث** » بعد شفائه تحقيق بعنوان « نزهة فى الجنة » وهو اسم مستوحى من مقطوعة موسيقية للموسيقار « **ديبوسى** » ، وذلك فى إطار رؤية أدبية تقترب من أعمال « **دانتى** » ، **ستشكل العناصر الرئيسية للأعمال التالية لسميث** .

واشهر صورة فى هذا التحقيق صورة طفلى « سميث » يسيران من الظلام إلى الضوء الساطع ، فى رد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



● نزهة فى الجنة ١٩٤٦

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جدلى على التجربة السلبية التى خرج بها من الحرب ، وقد سودت صفحات كثيرة لتفسير ودراسة هذه الصورة ، فقيل إنها انعكاس للحظة الميلاد ، وغير ذلك وبالطبع اكتسبت هذه الصورة شهرة عالمية ، رغم أن « سميث » عندما عرضها على مجلة لايف رفضتها ، لأن الطفلين يعطيان ظهرهما لعدسة الكاميرا وبالتالى للقارىء ! مع أن ذلك بالتحديد هو سبب قوة الانفعال الذى تثيره هذه الصورة لدى المشاهد وقد كسر « سميث » حينئذ مبدأ التصوير الصحفى القائل بأن المصور عليه أن يضع نفسه مكان القارىء الذى ينظر إلى الصورة ، حيث أن « سميث » وضع نفسه واهتماماته وقلقه وآماله فى الصورة ، وشارك فى تراجيديا الحياة التى تحدث أمام عينيه .

وفى عام ١٩٤٨ قام « سميث » فى بلدة صغيرة فى منطقة جبلية فى ولاية (كولورادو) بتصوير تحقيق عن أطباء الريف ، واستخدم اسلوباً ابتدعه ، حيث كان يعيش هو وكاميرته مع سكان القرية حتى يتعودوا تماما على وجوده ، ثم يبدأ فى التصوير بدون فيلم حساس ؛ وفى مرحلة أخيرة يلتقط صورة . وهو ما ساعده على الانتقال تدريجيا من الأسلوب السردى إلى التعليق التفسيرى الشخصى ، محاولا النفاذ إلى عمق الأشياء وطرح تساؤلاته حول مكان الإنسان فى العالم .

وقد كان تحقيقه المصور « قرية إسبانية » ـــ وهو من كلاسيكيات فن التصوير الفوتغرافى ـ محاولة أخرى للولوج إلى جوهر حياة الجماعة الإنسانية ـــ حيث تتبعَ ـ وفقا لنفس الأسلوب الذى طبقه فى تحقيق « أطباء الريف » ـــ جماعة من المزارعين البسطاء الذين عاشوا بطريقة بدائية فى ظل ظروف مناخية وطبيعية قاسية للغاية ، ثم وجدوا أنفسهم مهددين بحقائق القرن العشرين ، وجشع السلطات المحلية والاوليجاركية الدينية وسعى إلى نقل الصراع والتناقض الذى رآه ، بين الحياة والموت والبراءة والخبرة والحب والكراهية والخير والشر والأبيض والأسود ؛ للإجابة على

سؤاله : هل يمكن للقيم الإنسانية أن تعيش فى مواجهة حركة التقدم الكاسحة » ؟

وهنا فإن المصور الصحفى الذى يتمثل دوره الأول فى نقل « الحقيقة » ، أصبح ينتج فناً — رغم المعالجة الذاتية التى يفرضها — بحثا عن « حقيقة » أعلى . وصور « سميث » فى هذه المرحلة اتسمت بثرائها المركب والمعقد أحيانا ، شأنها شأن العالم الذى تعكسه وكانت بها قوة الأيقونات واللوحات الدينية حيث كانت تعكس تأملا مغلفا بالظلال ، ولكنها ظلال لا تخلو من التفاصيل . كما أن الضوء المبهر لا يمكن أن يكون نقيا تماماً . وكان هذا السعى وراء هذه الشفافية مُنهكا للمصور ، الذى وجد نفسه فى بداية الخمسينيات فى مستشفى نفسى فى نيويورك .

وفى عام ١٩٤٥ توجه « سميث » إلى افريقيا ، لإنجاز تحقيق لمجلة « لايف » حول « البرت شفايتزر » الذى أسماه البعض حينئذ (أعظم رجل فى العالم) . فقد أنشأ « شفايتزر » منزلا لإيواء المصابين بالجذام فى (أفريقيا السوداء) وكان يدعو إلى احترام الحياة الإنسانية غير أن « سميث » رأى جانبين للتحقيق ، فمن ناحية هناك « شفايتزر » الأسطورة ، فاعل الخير وحامى الضعفاء ؛ ومن ناحية أخرى هناك « شفايتزر » الرجل الذى يسود على مملكة من العجزة ويستخدم وسائل قهرية تشوبها العنصرية ونظراً لأن جانبى الموضوع يقعان على طرفى نقيض ، ويعكسان معا حقيقة « شفايتزر » ، فقد قرر « سميث » أن يعالج التحقيق فى موضوعين منفصلين والصورة الرئيسية فى هذا التحقيق تظهر « شفايتزر » يرتدى قبعة تشبه الهالة التى تحيط برؤوس القديسين فى اللوحات الدينية القديمة ونرى خلفه رجلا أسود كما لو كان انعكاسا لحقيقة « شفايتزر » المظلمة ؛ وإلى يسار الصورة نرى صليبا خشبيا يحمله «شفايتزر» ، وفى مقدمة الصورة نرى ظل منشار ويد ممتدة إليه مما يكمل الإشارات والإحالات إلى الرموز المسيحية الشهيرة ، التى تكوّن رؤية « سميث » للرجل الأسطورة . وهذه الصورة الهامة صورة مركبة عن طريق دمج صورتين سلبيتين الواحدة فوق الأخرى ، وهكذا فهى ليست انعكاساً مباشراً للحقيقة كما تراها العين ولكن نتيجة تأمل تم فى غرفة تحميض الصور فى نيويورك وكانت هذه هى المرة الأولى التى يخرق فيها « سميث » قواعد الصحافة المصورة ؛ ولم تكن الأخيرة ، حيث أن هدفه كان الحقيقة التى تتجاوز الوقائع الظاهرة ، أو البادية للعين ، فالسطحية هى فى الواقع الكذبة الكبرى .

● قرية اسبانية ١٩٥١

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● الدكتور البرت شفايتزر ١٩٥٤

وقد رفض القائمون على مجلة « لايف » نشر الموضوع كاملا مما شكل انتهاكاً لروئية « سميث » وقد جعله ذلك فى نهاية عام ١٩٥٤ يرفض تجديد عقده مع « لايف » مما عرضه لمتاعب مالية ضخمة وأوصل عائلته إلى حافة الفقر المدقع .

وبعد عدد من الموضوعات المهمة التى لم ينجح « سميث » فى نشرها بالشكل الذى اراده ترك عائلته وانتقل إلى منزل متواضع فى نيويورك ، قام فيه باستهلاك آلاف الأمتار من الافلام الحساسة فى عملية استقراء ذاتية ، حيث قام بعدد ضخم من التجارب الفنية ، بعيداً عن القيود التجارية والمالية واخذ يصور من نافذة منزله فى الدور الرابع ما يجرى فى الطريق أسفل المبنى . ثم انتقل ليصور المنزل من الداخل ، تمهيداً لإعداد عمل بعنوان : « الكتاب الكبير » ، قال عنه : (سيتضمن الكتاب صوراً من كل أعمالى ، وسيكون دراسة مصورة معمقة تعكس فلسفتى واغراضى وأهدافى وسيتضمن فصولاً وفصولاً فرعية ، وفصولاً اعتراضية ويجب أن يقرأ مراراً وتكراراً ، شانه شأن كتابات « فولكنر » قبل أن يتمكن القارىء من فهم مغزاه) .

وانتقل « سميث » فى عام ١٩٧٢ إلى اليابان فى قمة نضوجه الفنى والفلسفى وذلك إلى قرية صغيرة يعيش أهلها على الصيد وتدعى « ميناماتا » تعرض أهلها لأضرار جسيمة بسبب قيام شركة كبرى بضخ الزئبق السام فى الخليج الذى كانوا يكسبون قوتهم بالصيد فيه . لقد جاء « سميث » إلى اليابان ليدافع عن الضعفاء وأصبح هو نفسه ضحية عندما قام أشخاص استأجرتهم الشركة لتدمير آلات التصوير الخاصة به ، بعد ضربه ضرباً مبرحاً ؛ مما جعله غير قادر على التصوير ويعانى من عمى جزئى وأصبح يعتمد بصورة ، متزايدة على زوجته للاستمرار فى عمله وإتمام التحقيق الخاص بالقرية اليابانية ، الذى كان ذروة أعماله .

فالموضوع الأساسى فى قرية ميناماتا لم يكن التلوث ولكن عدم

● قرية اسبانية ١٩٥١

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● مينا ماتا ١٩٧٢

رضوخ الإنسان وصلابة روحه ، حيث أن « سميث » كان مؤمنا بأن الإنسان قادر على مواجهة مفارقات الحياة القاسية والانتصار عليها وكان دائما يقول : (إنى أذكر دائما فى هؤلاء الذين لايسمح لهم وضعهم بالتحدث عن أنفسهم ، وانا أستطيع أن أتحدث نيابة عنهم إذا اقتنعت بقضيتهم ، بصوت لا يملكونه هم) .

ولعل صورة الأم التى تحمل ابنتها الذى تعرض لتشويه كامل بسبب تسممه بالزئبق هى « منتحبة » (la Pieta) القرن العشرين عن حق فى خط متصل مباشرة بأعمال عصر النهضة الفنية التى تصور العذراء تحمل المسيح بعد إنزاله من الصليب .

ومن ينظر إلى هذه الصورة ، فلابد أن رؤيته للحياة وللأشياء ستكتسى كثافةً وعمقاً جديدين .

وقبل أن يموت « سميث » ، وهو فى « التاسعة والخمسين من عمره فى عام ١٩٧٨ » ، وهو لا يملك سوى ثمانية عشر دولاراً كان لديه شعور بأن سيمفونية عمله لم تكتمل ، ولكنه فى نفس الوقت يرغب فى أن تكون الأمور غير منتهية : (لقد ناضلت بقوة ضد فكرة تغليف التحقيق أو القصة بصورة تعطى الانطباع بأن القصة قد انتهت ، لقد أردت دائما أن أترك الأمور بما يوحى ان هناك غداً ..)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دروتـا متــولى

كيف يقدم البولـون « تشيكوف » معاصرا ؟

تثار حاليا فى الأوساط الفنية داخل « وارسو » قضية تثير حولها الجدل والنقاش ، إنها البحث عن وسائط ووسائل فنية جديدة ، تثرى طرق وأساليب تفسير مسرح « **تشيكوف** » لتقديمه بشكل معاصر . وليس فى قوالب « متخفية » جامدة ، ومسرح « **تشيكوف** » للبولنديين هو جزء أساسى من مكونات « **الريبرتوار** » المسرحى الدائم لأى مسرح بولندى . ويعد تقديم مسرح « **تشيكوف** » فوق الخشبة من أصعب المهمات الفنية ، أمام المخرج ، بنفس درجة الصعوبة فى تقديم المسرحيات الإغريقية ، وأمام الممثل . فتشيكوف هو البساطة بعينهـا ــ كما يؤكـد الفنانـون البولنديون ــ ولا يمكن للبساطة أن تمثل ، ينبغى أن تكون بداخلك أو يستحيل وجودها !

ففى الانتقال والتحول فى المواقف والصراعات الدرامية يمتزج الواقع عند مؤلفنا « **انطون تشيكوف** » بـالطبيعـة ، بـالمـواد ، بـالبشر ، بـالعلاقـات الاجتماعيـة ، بـالألم النبيل ، بالحالة الروحية الداخلية ، بالأشياء التى قد تبدو ثـابتة ، والأشياء غير الثابتة ، عدا ماضيها ومستقبلها ، اللذان يصبحان دائرة تغلق داخلها هذه الأشياء ثم تموت ، حيث يموت كل شىء ويحيا من جديد ، فى كينونة مستمرة ، وفى ذلك التكرار لحياة المخلوقات غير المرئية .

فالواقع فى مجمله مستمر على الدوام ، ولكن لإظهاره فى حقيقته الـزمنيـة للـواقـع الـذى يتسم بالديمومة ، فمن الضرورى أن نحرر هذه الحقيقة من كل ما يخفيها ، من غلظتها ، ومن كل ما يشوههـا : نحررها من كل ما يمزقها ، والأساس فى هذا التحرر هو الكلمات ، ولذلك ينبغى تركها فى شكلها المجرد غير الملغز وغير الاستعـارى ، ليلفت الانتباه نحو ما لم يحبه **تشيكوف** ، ذلك الذى أبعده عن كتابته ، ولفظه ، دون رجعة !!

« **تشيكـوف** » كاتب واقعى ، وربما لم يستطع كاتب مثله ، أن يعبر بهذا القدر من الصدق عن الواقع

وجوهره ، بكل ثقله وصوره . وفى تقديم أعمال « تشيكو ف » فوق خشبة المسرح ، يجب أن نعثر له عن حلول لمهمة أساسية . وهى أن يكون التفسير واقعيا وغير مادى فى الوقت نفسه . وأن يقدم هذا المسرح رؤى للأشياء ، ليس فقط بشكل حدسّى ، ولكن أيضا من خلال الحقيقة التى تنبثق من أطر تلك الأشياء تلك الأشياء التى تمثل لدى كاتبنا — كما هـو معروف — مختلف المـواد ، والأشجـار ، وأعمدة التلغـراف ، وغيرها من الأشياء التى تحوى داخلها طبيعة الحركة المسرحية . والتى تبرز بدقة ما هو موجود بداخلها ، فى لحظتها المرئية الآنية .

ويبدو هذا جليا وواضحا فى ملاحظات « تشيكوف » التى يدونها عـلى هامش حـواراته المسرحيـة وداخلها ، وفى عدد من تعريفاته عن الفن والمسرح . ونحن نعثر كذلك على هـذه الملاحظـات فى مسرحياتـه ورسائله . فمطـالب « تشيكوف » التى يستعرضها فى مسرحياته تبدو منذ الوهلة الأولى زاخرة بالواقعية التى تصل عنده إلى درجة الاستحواذ والتسلط « فتريجورين » يـرتدى بنطلونا مخططا وحذاء مستعملا . ويدخن « السيجار » بطريقة خاصة به . أما « فونيتسكى » فيعلق على رقبته رابطة عنق جميلة « جميلة جدا » . وأصحاب الأراضى عليك أن تتفهم طبيعتهم تماما . فهم يرتدون أفضل منك يا سيدى ، بل أفضل منى ... أستـروف » يصفر بـلا توقف . العم فانيا يشكو دائما وأستروف يصفر بـلا توقف » .

وعندما يتحدث تشيكوف عن مسرحية « بستان الكرز » أثناء كتابته لها ، يصف البيت بأكمله . وبداية من الدور الأرضى ووصولا إلى معرفة الطريقة التى بنى من خلالها هذا البيت .

ومـع ذلـك فعنـدمـا يخـرج « ستانسلافسكي » هذه المسرحية « بواقعية رائعة مكتملة » يحتج « تشيكوف » قائلا : « إننى لم اكتب هذه المسرحية بهذه الطريقة . ليست هذه الشخصيات هى شخصياتى » .

وفى عرض مسرحى آخر « لبستان الكرز » قبل موت « تشيكوف » بستة أشهـر ، يصرخ « تشيكوف » فى رسائله :) « شىء وحيد بمقدورى قوله « لقد سرق » « ستانسلافسكى » مسرحيتى [...] لكى يكون الأمر على هذا النحو المشين » إنه لم ير فى إخراج « ستانسلافسكى » فضيحة فقط ، بل كان يؤكد : « أن ذلك الشخص — ويعنى المصلح المسرحى الـروسى الكبـيـر « قسطنطـين ستانسلافسكى » — اراد ان يجعل من بستان الكرز ، دراما مأساوية بالقوة ، بينما هى فى حقيقة الأمر كما يراها « تشيكوف » كوميديا . بل هى فارّس من الفارّسات الصارخة ! » .

ولم يستطع أى مخرج أن يرضى « تشيكوف » لقد اراد أن يظهر فوق خشبة المسرح تفاصيل ذلك الذى يراه ، ما يحدث حول شخصياته وداخل دائرتهم ، أن يكونوا كما هم فى الواقع ، ويعنى هذا ـ كما هم بجلودهم الحقيقية أكثر من كونهم صورة تعكس خياله « وفى ذلك الوقت كان « تشيكوف » يهتم كثيرا بالمناخ والإيقاع العام للعمل ككل . كان يستحيل إرضاء « تشيكوف » ولكن لم يكن من الصعوبة فهم ما يعنيه ، لقـد أراد البساطـة المبالـغ فى بساطتها ، والدقة المبالغ فى دقتها ، كما أراد التخلص من مختلف صور وأشكال « الالتزام الحرفى » ولذلك كله من الضرورى قراءة مسرحيات « تشيكوف » وفهمها من خلال حالتها البروتستانتية — حالة الجدب الروحى ، وبالشعور الكامل نحو إبراز ـ غير قليل أو كثير ما يمس فقط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزمن الإنسانى فى متغيراته . يستلزم ذلك تمرينات « تنسكية » يمتزج بها قدر هائل من الزهد ، تلك التى تعد شاهد عيان على الفن . ويلزم لذلك الأمر تحرير النفس مِن من جميع الإلزامات والتوقعات والإرهاصات والإثارة الدرامية ، ثم تأتى البقية الباقية بدورها بفضل الوصول إلى تلك الحالة .

وعن **تشيكوف** ، نشرت المجلة الأدبية المعبرة عن لسان حال المعهد الدولى للمسرح : (Le Theatre Dans le Monde) تصريحات لمخرجين من مختلف الدول ، اطلعت فيه من خلال ورقة استطلاع فنى على آرائهم حول الطريقة المثلى لتقديم « **تشيكوف** » ؟ ! ، ويفهم التساؤل على هذا النحو : هل نسعى فى تقديم تشيكوف اتباع أسلوب « **مسرح الفن** » بموسكو ، أم بأسلوب آخر ؟! وإذا كان ثمة أسلوب آخر فما هو ؟!

إن سؤالا كهذا قد يثير شعورا بالاستخفاف عند « **تشيكوف** » أكثر من شعوره بالدهشة !! .. ويمكن أن تكون الإجابة المقترحة التى نحن بصددها ، هى ما كتبه « **تشيكوف** » نفسه فى إحدى فقرات مذكراته : « كلما كان الفلاح غبيا ، كلما استمع الحصان إلى أوامره أكثر » ، ويعنى هذا أنه كلما قل الاهتمام بالأسلوب ، كلما كان المسرح / الحصان أكثر تأثيرا وإبداعا ، واقترب أكثر نحو الكمال الفنى . فالأسلوب هو النتيجة ، وليس نقطة البداية . إن طرح القضية على هذه الصورة يبرهن لنا على أن عدم فهم أساسىّ قد نشأ من بين عارفى المسرح و« **تشيكوف** » نفسه : « كلا !! - ليست الطبيعة ولا الواقعية ــ يستطرد تشيكوف ــ مجرد شىء ينبغى لنا أن نضعها بالقوة داخل أية أطر ! »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنوز تراث المهجر العائدة

أقيم أخيراً بمكتبة الأسد فى دمشق معرض كتب أدب الاغتراب ، الذى ضم مجموعة كبيرة وهامة من تراث أبناء الوطن فى المهجر ، سواء ما حملوه معهم من كنوز الكتب المختلفة مطبوعة ومخطوطة ، أو ما أنتجوه هناك من كتب وجرائد ومجلات ، كانت كلها فى طريقها إلى الضياع .

إن مرور الزمن كان يؤكد أهمية هذا التراث وخطورته ، كما يؤكد كذلك الخوف من فقده إذا لم تبذل الجهود الجادة فى سبيل العودة به إلى الوطن ؛ ذلك أن كتب التراث الآن لم تعد لها أهميتها التاريخية فحسب ، وإنما أصبح لها كذلك أهمية تجارية ، حيث تقتنى هذه الكتب الآن وتدفع فيها مبالغ طائلة ، تماماً كما يحدث بالنسبة للوحات الفنية ، وفى حالتنا هذه فإن تعرّض هذه الكنوز للضياع أكثر احتمالاً ؛ إذ تحاول جهات مشبوهة ومؤسسات كثيرة أن تبعثر هذه الكنوز .

وقد تحمل عبء هذا العمل الوطنى الأستاذ عيسى سلامة الذى عاش فى المهجر منذ عام ١٩٥٠ وتجول فى تلك البلاد الغربية ورأى بعينيه كيف يتسرب هذا التراث ، وكيف تباع الكتب والمخطوطات التى لا تقدر بثمن فى صالات المزادات هناك ، تباع هذه الكتب بثمن بخس دراهم معدودة ، لأن البائعين من أبناء وأحفاد المهاجرين الأول لا يتكلمون العربية غالبا ، ولذلك فهم لا يعرفون قيمة ما يملكون .

وهكذا كان الرجل أن يطوف فى بلاد أمريكا اللاتينية سائلاً عن الأسر العربية التى تملك كتبا أو مجلات أو مذكرات ، وكان عليه أن يوقظ إحساس أبناء العرب فى المهجر بأهمية هذا العمل الخطير ، وكان بالطبع يجد بعض العنت فى رحلته هذه ، فهناك من أهملوا هذه الكتب ووضعوها فى أماكن منسية فى بيوتهم كان عليه أن يبحث عنها بنفسه ، وهناك من لم يدركوا قيمة ما يقوم به الأستاذ سلامة وعاملوه بجفاء .

ولكن كان هناك أيضا هؤلاء الناس الذين لا يزال حب الوطن جذوة مشتعلة في قلوبهم لم يطفئها مرور الزمن ، والذين عرفوا أن حياتهم ممتدة ومتصلة في هذا التراث ، فكانوا يساعدونه ويجمعون له الكتب ويعرفونه بالأسر العربية .

وقد سهّل جهد الأستاذ سلامة إلى حد ما أن الرجل عاش في سوريا أولاً ثم هاجر ، وأنه يعرف خمس لغات إلى جانب اللغة العربية ، وقد تأثر من مشاهد ومواقف كان يظن أنها مستحيلة ؛ فحين عرض على زوجة الشاعر المرحوم ميشيل مغربي فكرته ، بكت من شدة الفرح ، وقالت له : إنك تنقذني الآن من الدوامة التي أعيش بها ، فأنا لا أريد أن تباع هذه الكتب هنا حيث لا يعرف أحد قيمتها ، قيمتها الحقيقية أن تكون في سوريا وأن تقرأ هناك .

وهناك صورة أخرى تعكس الروابط القومية في المهجر ؛ ففي مدينة سان باولو تقيم تسع عائلات من آل البندقي ، وحين علم هؤلاء بمشروع جمع الكتب الذاتية لإرسالها إلى سوريا تحمسوا ، وقدموا كل ما عندهم من كتب ، ليس هذا فحسب ، بل قاموا أيضا بحضّ العائلات العربية الأخرى لتقديم كل كتاب مطبوع باللغة العربية ، وكان من نتيجة هذا الجهد المخلص أن توفرت للأستاذ سلامة كتب شفيق وفوزي ونبيه معلوف .

أما المتاعب الحقيقية لهذا العمل فهي أنه لا توجد مكتبات للكتب العربية في أمريكا اللاتينية ، وكذلك لا يعرف الكثيرون هنا ـ وقد بُعد بهم العهد عن اللغة الأم ـ أين توجد تلك الكتب العربية .

ولذلك كان الأستاذ سلامة يتحين الفرص ليدخل المزادات ويشتري ما يستطيع شراءه ، أما أغلب الكتب والمخطوطات فقد تبرع بها أصحابها حتى تحيا من جديد في دمشق ، وفي معارض أخرى بالوطن العربي ، نعرف منها مدى ارتباط المهجريين بأوطانهم وحبهم للغتهم ، وانتمائهم لأرضهم مهما غربهم السفر .

أعمال فنية تحلق فوق الواقع :

أقيم في صالة العرض في حلب معرض للفنانة شذى دبس ، ضم أعمالاً فنية متميزة ، كما احتوى المعرض على أعمال ـ يدوية مثل صناعة السجاد والمفارش والزهريات .

والفنانة دبس خريجة كلية التجارة ـ وليس الفنون ـ وهي تمارس أعمالها الفنية هاوية ، وهي تقول إن عملها لا يتعارض مع هوايتها التي بدأت منذ الصغر ، حيث كانت تقوم بتزيين أبواب المنزل وجدرانه ، وقد لفتت أعمالها المبكرة انتباه صديقاتها ثم زوجها الذي شجعها وساعدها .

وإذا كانت أعمالها الفنية غير مألوفة ، فهي تقول إن على الفنان أن لا يقتصر عمله على النقل الفوتوغرافي من الواقع ، بل عليه أن يضيف إلى هذا الواقع ويحلق فوقه بخياله ليتم له الإبداع الحقيقي .

ولم يكن الأمر سهلاً بالنسبة للفنانة دبس ، فقد استغرق إعداد هذا المعرض عامين كاملين ، كانت تعمل فيهما بشكل يومي تقريباً .. ولكن بحيث لا يتعارض هذا العمل مع عملها في المنزل .

فتحى أبو العينين

نحو نظام ثقافى عربى جديد

منذ البواكير الأولى لمحاولات النهوض العربى الحديثة فى القرن الماضى ، وحتى الآن ، والمسألة الثقافية تطرح نفسها على الأجيال المتتالية من المفكرين والمبدعين . وفى فواصل زمنية معينة ، وإبان أزمات حادة ومحن واجهها المجتمع العربى ، وفى أعقاب الأحداث والوقائع الكبرى ، كانت التساؤلات حول واقع الثقافة العربية والمشكلات والعقبات التى تقف دون تطويرها تضغط بإلحاح على مراكز التفكير والتأمل والإبداع فى العقل العربى . وفى كل مرة ، ودائما ، كانت التحديات (الداخلية والخارجية) ماثلة ، تعلن حضورها كمتغير مركزى فى امتحان الإجابة على هذه التساؤلات التى كانت تتشعب لتشمل الأنا ، والآخر الماضى ، التراث ، الحاضر المأزوم ، والمستقبل الممكن .

وإزاء ما شهدته الساحة العربية مؤخرا من أحداث جسيمة ذات أبعاد عميقة ومتنوعة ، كان من الطبيعى أن نجد فرقا من المفكرين والباحثين وقد استنفرت طارحة السؤال القديم المتجدد حول الثقافة العربية : واقعها ومستقبلها . فتعقد المؤتمرات والندوات ، وتدور النقاشات ، وتتبلور بعض الأفكار ، وتقدم طروحات ، وتتناقض الآراء أو تتماثل ، ويظل السؤال مفتوحا عن الهوية والمعنى والممكن والمستحيل .

ويمكن القول أن هذه الندوة التى نعرض لها تعد حالة استنفارية ضمت مجموعة من الأساتذة الباحثين الذين جمعهم هدف مشترك هو استقصاء حالة النظام الثقافى العربى : واقعه الراهن وصورته المستقبلية . فإذا كان المنتدون هم من بين المشتغلين بالسوسيولوجيا ، فالمتوقع أن يكون الخطاب على درجة من الشمول والعمق ، يُعالق بين الثقافى والاجتماعى والسياسى ، ويرصد الأمور من منظور أكثر رحابة .

عقدت الندوة فى مدينة صفاقس كبرى مدن الجنوب التونسى فى الفترة من ٢٢ — ٢٤ يولية ١٩٩١ ، ونظمتها الجمعية العربية لعلم الاجتماع بالتعاون مع مهرجان صفاقس الدولى ، وقدمت فيها تسع

مداخلات رئيسية كانت محاورها كالتالي :

١ ـ ملاحظات حول شعار « نحو نظام عربي جديد » (مسعود ضاهر)

٢ ـ نظام اللا نظام الثقافي العربي (الطاهر لبيب)

٣ ـ نحو ثقافة ديمقراطية : ملاحظات وهوامش أولية (عبد الباسط عبد المعطي)

٤ ـ الأزمة الثقافية ومستقبل المجتمع المدني العربي : جدل التنوير والتحرر (السيد يسن)

٥ ـ من ثقافة السياسي إلى ثقافة المجتمع المدني (علي الكنز)

٦ ـ أفكار حول استراتيجية لتنمية الثقافة العربية (رياض الزغل)

٧ ـ المشروع الثقافي العربي ومستجدات النظام العالمي (دارم البصام)

٨ ـ أسئلة الثقافة العربية (محمد حافظ دياب)

٩ ـ الإبداع الأدبي وتطوير الثقافة العربية (فتحي أبو العينين)

والمستهدف في هذا التقرير ليس هو إجراء تقييم دقيق لأعمال هذه الندوة ، وإنما هو عرض موجز لأهم القضايا والطروحات التي انطوت عليها المداخلات الرئيسية ، وطبيعة التشخيصات والاستبصارات المستقبلية التي قدمها المنتدون .

أولا : بينما لم تهتم بعض المداخلات ببسط معنى محدد لمفهوم « الثقافة » ربما استنادا إلى أن هذا المعنى صار معروفا ، وبينما انطوت بعض المداخلات على معنى يقصر الثقافة على ما ينتجه المفكرون والمبدعون (الأدباء ـ الكتاب ـ الباحثون .. الخ) أي بوصفها منظومة رمزية من معارف وآراء وتمثلات وعقليات (دياب) ، وباعتبارها تضم إلى جانب الثقافة الرفيعة (الفنون والآداب والفلسفة) مجمل الأعراف والمعايير ورؤى العالم وأساليب الحياة في مجتمع ما (يسن) وكل ما يدخل في نطاق الأساليب المعيشية والإنجازات الحضارية لدى شعب من الشعوب . وهذا المفهوم الذي يتجاوز الثقافة بمعناها النخبوي إلى معناها الأوسع ، يسمح بتبني ما ذهب إليه بعض المفكرين (جرامش مثلا) من أن كل إنسان يعد مثقفا باعتبار أن له أسلوبا معيشيا معينا وطريقة في الحياة ، ويستحوذ على معرفة ، ويتصرف وفقا لموجهات سلوكية وقيم معينة ، غير أن هذا لا يمنع من الحديث عن « المثقف الخاص » (أبو العينين) أو « المفكر » (رياض الزغل) ، وهو الشخص الذي ينتج فكرا أو فنا أو أدبا ، أي يقوم بعمل إبداعي يعبر فيه عن رؤية للعالم تميز جماعة ما أو فئة ما من فئات المجتمع . واهتمت بعض المداخلات بتحديد بعض الخصائص الهامة التي تسم الثقافة ، وأهمها الاستمرارية ، والارتباط العضوي بهياكل الواقع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والإدارية ، والصراع ، خاصة بين الثقافة المهيمنة والثقافة المضادة بما لكل منهما من ارتباطات وعلاقات مصلحية وأيديولوجية .

ثانيا : ثمة مداخلات ثلاث (ضاهر ؛ عبد المعطي ؛ لبيب) انطلقت من الإحالة إلى عنوان الندوة والرغبة في عقد حوار معه ، وإنضاج بعض الأفكار المتعلقة بحالة « النظام الثقافي العربي » . وفي حين سعت مداخلة ضاهر إلى تحديد إطار عام لشعار الندوة ذي الطابع الاستشراقي ، انطلاقا من تشخيص طبيعة الموقف الراهن للثقافة العربية ، اهتمت مداخلة عبد المعطي بتحديد بعض الإيحاءات التي يحملها هذا الشعار ، واتخذت مداخلة (لبيب) طابع النقد المستند إلى تحليل دلالات اللغة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واستخداماتها لدى العقل العربى .

فى مداخلة ضاهر تاكيد على أن استشراف نظام ثقافى « عربى » « جديد » يمثل تحديا فى ضوء التحولات العاصفة الجارية على مستوى العالم : انفجار معرفى ؛ ثورة اتصالية هائلة : تقدم تقنى ؛ تشابك أنظمة سياسية كانت حتى وقت قريب متصارعة ؛ تشكل ثقافة كونية ذات قدرة عالية على اختراق الثقافات المحلية والتأثير فيها . فكيف فى ظل هذه الشروط تتأكد « عروبة » نظامنا الثقافى و « جدته » . سؤال يواجه شعار الندوة ويفجر العديد من القضايا والمعضلات . وتبدأ مداخلة (عبد المعطى) بمحاولة إماطة عما يمكن أن يكون موجودا من مشاعر ودوافع وراء صياغة عنوان الندوة الذى يثير هموما علمية وذهنية وسياسية . فقد يوحى العنوان برغبة فى القطيعة مع راهن الثقافة العربية ، أو تجديده أو تبديله ، وقد يوحى باليأس من فشل الحال الثقافى فى إنجاز مهام النهضة ، وقد يوحى بحالة مرتبطة بسفر الهزائم العربية المتكررة التى طالت الحياتى واليومى . ومن ناحية أخرى يبدو العنوان متزينا فى ثوب رومانسىّ قد يحجب عنا أشياء كثيرة . مما يجعلنا نقفز على الواقع الثقافى العربى ونتغافل عن دينامياته ومقوماته التاريخية ، وإمكانيات الوعى بعوامل وعمليات هامة وضرورية عند استشراف أى مشروع ثقافى عربى .

أما (الطاهر لبيب) فيشير إلى صياغة عنوان الندوة باعتبارها تجسيداً لما أسماه النزوع « النحوى » عند العرب أى التحدث عن « نحو » و « من أجل » .. الخ وهو نزوع مشحون بغائية غير محددة وغير علمية ، وبالتالى غير منتجة . ويتساءل لماذا يصر العرب فى كثير من صياغاتهم على أن يكونوا دائما « نحو » ..؟ هل لأن ذلك يخلق لديهم شعورا بأنهم متجهون نحو هدف ما ؟ أم لأن فى ذلك طمأنة للذات ووهم بالإرادية ، أى بأن المرء مخير وله إرادة فاعلة محليا وعالميا ؟ هذه « النحوية » على ما يرى لبيب — لم تنتج فكرا محفّزا ، وكل ما تفعله هى أنها تحمل (وتحتمل) العديد من الإسقاطات والأخيلة . لقد صار المثقف العربى واهما بأنه يمتلك المعرفة اليقينية وبأنه يمكن أن يساهم فى كل شىء : التغيير ، والتنمية ، والثقافة ، وكل ما هو جديد وأغفل حقيقة الحدود الواقعية والموضوعية لحركته ، وهذه حالة تجسد أزمة حقيقية ومستمرة ؛ بدليل أن العرب يعيشون مجتمعا انتقاليا طالت فترة انتقاله .، وفى سياق الإحالة إلى عنوان الندوة يطرح (لبيب) سؤالا جديدا عن مدى مشروعية الحديث عن « نظام » عربى ، سواء كان هذا النظام ثقافيا أم غير ذلك إن ما هو قائم واقعيا — فى نظر (لبيب) هو ضرب من الفوضى أو التسيب إننا نجمع أشياء متناقضة ومتناثرة ونضعها فى وعاء واحد لنطلق عليها إسم « نظام » أليس هذا هو نظام اللا نظام ؟ ولقد تلقى عدد من المتداخلين فى الندوة هذا الطرح من جانب (لبيب) باعتباره رؤية تشاؤمية للحال العربية الراهنة ، أما هو نفسه ، وإن لم ينكر ذلك كلية ، فقد رأى أن مثل هذا الطرح ضرورى ونحتاج إليه لاستفزاز العقل .

ثالثا : حرصت بعض المداخلات على التنبيه إلى أنه بالنظر إلى طبيعة الظاهرة الثقافية من حيث تعقدها وانطوائها على عناصر الصراع والتداخل والتشابك ، فإن مقاربة المسألة الثقافية العربية — وهى مسألة مثقلة بعوامل عدة متنوعة الطوابع والأوزان والاتجاهات — تعد أمرا محفوفا بالصعاب والمحاذير .

ARCHIVE

فدياب يشير في مداخلته إلى امتداد والتغام حواريّة التراث والتاريخ والاجتماع في الثقافة العربية ، وإلى سعة مدارها وتمفصله داخل فضاءات يتشابك فيها : الشعبي بالرسمي الشرعي بالمدني ، القطري بالقومي ؛ العقلي بالنقلي ، الشفاهي بالكتابي ، الثابت بالمتحول ، الأثيل بالدخيل ، على اختلاف المرجعيات والرموز وأساليب التداول . وفي مداخلة (أبو العينين) تأكيد على أن إشكالية النهضة العربية الحديثة التي احتل سؤال الهوية فيها مكان الثورة ، هي نفسها إشكالية الثقافة ، باعتبار أن سؤال الهوية هو سؤال الثقافة تحديدا ، أو أن الثقافة هي اللباس الذي تتزيّا به الهوية وتتجلى فيه ، ومن هنا يصير البحث في سؤال الثقافة وتعريفاته بحثا في سؤال النهضة بكل أبعاده ، وعلى اختلاف المناحي التي إتخذتها جهود المفكرين ومشروعاتهم النهضوية المشبعة بنظريات ومؤثرات وأيديولوجيات متماثلة أو متباينة .

فإذا كانت هذه المشروعات نفسها ، وما وراؤها من أفكار ، هي جزء من الثقافة العربية ذاتها ، فإن ذلك يبرز مدى تعقد الظاهرة وتعدد أبعادها .

رابعا : ثمة إشارات رافضة ، أو ناقدة ، أو مُقوِّمة لما قدمه الفكر العربي من تحليلات للحال الثقافية العربية . فالطاهر لبيب يرى أن الغالبية العظمى من مفكرينا قد اتجهت إلى خلع معنى على كل شيء وإسناد دلالات لكل شيء حتى لما هو لا وظيفي وما هو غير ذي معنى . فهل نحن بالفعل لدينا أنساق فكرية كبرى ، يمكن استنباط معان متسقة لعناصرها وأي رباط يربط بين عناصر النسق العربي ؟ هل هو اللغة ؟ وبأي معنى ؟ إننا نتكلم لغة واحدة من المحيط إلى الخليج ، ولكنا نعيش مرجعيات وأزمنة مختلفة بدليل أن كل واحدصار بإمكانه أن يفتي كما يشاء في أي موضوع فالسوق مفتوحة بحيث أصبح لدينا مفكرون ولكن بلا فكر ، أي بلا نظام فكري يمكن مقارنته مثلا بالنظم الفكرية القائمة هناك ، في أوروبا نحن لدينا مفكرون ينتجون أفكارا ولكنهم لا ينتجون « فكرا » أي لا يشكلون نسقا تتراكم فيه المعرفة ، ويتفاعل مع الفكر العالمي . ويشير (عبد المعطي) في أحد هوامش مداخلته إلى المفارقات التي تميز البدائل التي طرحها المفكرون للمشروع الثقافي العربي . ويمكن ملاحظة تلك المفارقات في اللجوء إلى قائمة من (الينبغيات) المستندة إلى نماذج جاهزة (ليبرالية أو تقدمية أو إسلامية أو قومية عربية .. إلخ) دون السعي نحو تجديد تلك النماذج أو معرفة أسباب عدم فاعليتها ؛ وفي الممارسات النقدية التي تجنح إلى التشاؤم أو تركز على ما هو سلبي ، مما يجعل الإرادة العربية محاصرة ويضفي شيئا من العبثية على كل تصور لبديل مستقبلي ؛ وفي الاتجاهات المفرطة في الإدانة عند نقد السلطة في مقابل رهان رومانسي على الجماهير يتجاوز خصوصية الأزمنة والأمكنة والمواضع والمواقع على الخريطة العربية ؛ وفي الاتجاهات المفرطة في تبرير تصرفات السُّلْطة السياسية والثقافية والإلقاء باللائمة على الجماهير بدعوى تخلفها وتسييها القيمي والأخلاقي أما السيد يسن فيعرض لنموذجين من نماذج الفكر العربي التشخيصية ، أولهما تشخيص أنور عبد الملك الذي يركز على مسئولية الظروف الدولية (خاصة محاولات النظام الرأسمالي العالمي إجهاض محاولات النهضة العربية) في إحداث الأزمة داخل البنية الاجتماعية والثقافية في المجتمع العربي ، وثانيهما تشخيص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

برهان غليون الذى يركز على مسئولية العوامل الداخلية التى وصلت فاعليتها إلى أوجها فى عام ١٩٦٧ فى انهيار التوازنات الاجتماعية والإقليمية مما افضى إلى العودة الى عصر الأزمة المفتوحة التى شملت الاجتماعى والسياسى والاقتصادى والثقافى. ويذهب (يسن) إلى أن وجهة النظر الصحيحة تقتضى التركيز على التفاعل بين العوامل الداخلية عند تحليل الحال الراهنة للثقافة العربية.

خامسا: تكاد تجمع مداخلات الندوة على أن أية محاولة لاستشراف نظام ثقافى عربى جديد ينبغى أن تنهض على أساس تحليل وتشخيص النظام الثقافى العربى الراهن،* وهذا أمر منطقى. ومنطقى وبديهى كذلك أن تتعدد زوايا النظر إلى المسألة الثقافية العربية. وبالتالى تتعدد وتتنوع الجوانب أو الأبعاد التى تركز عليها المداخلات فى حالة التحليل والتشخيص. والملاحظ أن التعبير الذى تواتر فى معظم المداخلات لوصف حال الثقافة العربية الراهنة هو تعبير «الأزمة»، وإن كان البعض قد استخدم تعبير «المأزق». وفى بعض المداخلات تشعب الحديث عن الأزمة ليصبح حديثا عن أزمات. وقد اهتمت مداخلة السيد يسن بتعريف الأزمة. بالاستناد إلى رأى الفيلسوف والمفكر الألمانى (هابر ماس) الذى قال إنها — أى الأزمة — «**تظهر حين لا يعطى نسق اجتماعى سوى إمكانيات قليلة لحل المشكلات التى تواجهه، بما لا يسمح باستمرار وجود النسق**»، وفى تحديد لمنهجية الأزمات الثقافية يؤكد (يسن) على ضرورة البدء بتحليل العلاقة بين الثقافة وبناء القوة فى المجتمع وتحديد الوظائف المعينة للثقافة والتى تهدف أساسا إلى الحفاظ على عملية إعادة الإنتاج وعلى أنماط الإنتاج السائدة. وفى ضوء هذا التحديد يمكن القول أن المجتمع العربى قد وصل إلى نقطة يتضح عندها أن النسق الثقافى عاجز عن القيام بوظائفه أى بمد أعضاء المجتمع بتبريرات لشرعية نمط الإنتاج والتوزيع السائد؛ وببنية دافعية تربط بين هوية الفرد ونمط الإنتاج السائد؛ وبتفسيرات رمزية للحدود الطبيعية للحياة الإنسانية. وبالتالى فنحن نواجه الآن أزمة ثقافية متعددة الأبعاد. أما التوصيفات والتشخيصات التى قدمتها المداخلات للحال الراهنة للثقافة العربية، فيمكن إجمالها فيما يلى:

١ — النظام الثقافى العربى الراهن يتسم بالتخلف، وبالغفلة العمدية عن الحقوق الأساسية للمواطن العربى، وهو نظام تسلطى قائم على ضرب الديمقراطية، تابع للمراكز الثقافية الإمبريالية ومخترق من الداخل بمجموعات كبيرة من المدافعين عن السلطة والطوائف والمذاهب، وثقافة التبرير المسيطرة اليوم هى فى جوهرها ثقافة ماضوية، سكونية، تسلطية، يقينية، يروج لها «المثقف المستريح» المستفيد من الخدمات والمكاسب والنفوذ (مسعود ضاهر) ولعلنا نلاحظ أن هذا الوصف لا يحدد الخطوط الفاصلة بين النظام الثقافى والنظام السياسى، ربما لأن الواقع يختلط فيه السياسى بالثقافى، أو بالأحرى كما أوضح (على الكنز) فى مداخلته، يهيمن فيه السياسى على الثقافى ويتعامل معه بمنطق المنع والقمع، والترهيب والترغيب.

٢ — الثقافة العربية رهينة حالة من التوتر والتخلف تعيشها منذ حوالى ربع قرن، سببها ممارسات تهدف إلى تكريس تطور غير متكافىء بين المركز الثقافى العربى (مصر — الشام — العراق) وبين الهامش الخليجى، وتتمثل فى تمويل أشكال مشوهة من

الثقافة الدينية ومحاولات (أسلمة) العلوم الاجتماعية وفق تصور دينى محدود ومعين ، والعمل على تكريس عروبة (متميزة) عن عروبة المركز القديم ، وإغراء المفكرين العرب وتشويه ممثلى الحداثة والعلمانية والاشتراكية ، وإنشاء متعجل لبنى ثقافية شكلية ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى هناك تأثيرات المتروبول الناجمة عن تكريس المشروع

الاستيطانى الصهيونى ، والنفوذ الأمريكى المتغلغل فى كافة المجالات من مؤسسات النشر إلى الأفلام والأطعمة المعلبة والكوكاكولا ، إلى مجال الكتّاب وكبار الموظفين . ولهذه الممارسات كلها أثرها السالب على الحركة الثقافية فى الوطن العربى ، « لأنها استحدثت نوعا من الحالة المعرفية لدى الجماهير ، تقوم من الناحية السوسيو — سيكولوجية على الانصياع والانقياد والميل إلى الدوجما ، وتحطم فيها بهاء الأسئلة وإمكانيات الابتداع وملكة النقد واستلهام البدائل (محمد حافظ دياب) .

٣ — تواجه الثقافة العربية مجموعة من المحددات والمعضلات التى تعوق من إمكانيات التطوير النوعى لهذه الثقافة . ويبرز فى هذه المحددات والمعضلات مجموعتان ، تتعلق المجموعة الأولى بالظرف الدولى حيث تشهد خريطة القوى العالمية تبدلات هامة ، ونفاذا مؤثرا لنظام إعلامى دولى تدعمه تقنية عالية ، ومحاولات مخططة تهدف إلى تدريب الوجدان العربى على القبول بالهيمنة الثقافية من جانب هذا النظام على المجتمع العربى وعلى الرضا بأدوار محدودة ومرسومة من قبل ما سكى الخيوط هناك : عبر الأطلنطى . أما المجموعة الثانية فتتعلق بالعوامل الداخلية العربية والتى أهمها أسلوب التعامل مع المواطن العربى الذى ينظر إليه من منظور الشرطى أو المدعى أو الوصى أو النائب ، وأحيانا من منظور الادعاء باسم المجتمع . وهو أسلوب يحاصر المواطن ويقمعه ويكرس صيغ الهيمنة عليه . وهناك بعد آخر فى حياتنا الثقافية ، وهو ما يمكن تسميته « فولكلور الهزيمة » ، أى العناصر والممارسات الثقافية التى تخفف من وطأة الهزيمة وتبرر وقوعها ، وتحولها إلى مادة للاستهلاك بالنكتة والإشاعة والنوادر .. إلخ ، وهذا البعد يمثل تحديا حقيقيا لأن فولكلور الهزيمة هذا يعيد إنتاج الهزيمة ويمدد فترات وآجال تأثيراتها الوجدانية (عبد الباسط عبد المعطى) .

٤ — رغم تعدد وتنوع الثقافات العربية ، بحكم تعدد وتنوع البيئات والأقاليم والبنى الاجتماعية العربية ، إلا أننا يمكننا التمييز بين ثقافة مهيمنة هى ثقافة النظام العام والطبقات والجماعات والعائلات الحاكمة ، وهى ثقافة تنزع إلى التشديد على التقليد وتبرير النظام القائم فى المجتمع ، وهى فى طابعها العام غيبية سلفية ؛ وثقافة مضادة تتسم بكونها مقاومة للتقليد ساعية نحو إحداث تغيرات جذرية فى الحقل الثقافى وفى الفضاء المجتمعى عامة . وكلتا الثقافتين : المهيمنة والمضادة ، تواجه مأزقا . والثقافة المهيمنة ينبع مأزقها من فشل النظم العربية فى تقديم حلول ناجعة لمشكلات التخلف ، ومن ممارسة تلك النظم ، بالتالى للقمع ، بمختلف أشكاله ولجوئها إلى تغييب وعى الناس بتسييد الفكر المسطح والغيبى واللا عقلانى . أما الثقافة المضادة فيتمثل مأزقها فيما يواجهه حاملوها من توزع بين مسئولية تطوير روح المقاومة ، وبين مواجهة أساليب الرقابة والتربص والقمع ، وبين

التغلب على حالة العزلة السائدة بينهم وعجزهم عن التواصل الدائم عبر حدود تجعل هذا التواصل أمرا صعبا ، وبين محاولة العمل فى إطار استقلال نسبى عن المؤسسات المدعمة للثقافة التبريرية والثقافة المهيمنة (أبو العينين) .

٥ ــ تتجادل وتتشابك فى الأزمة الثقافية العربية الراهنة أزمات ثلاث الأولى أزمة الشرعية ، فالنظم الجمهورية التى أسست شرعيتها منذ الخمسينيات على شعارات الثورة والاستقلال الوطنى والعدالة والتنمية ، قد انتهى نضالها بهزائم فادحة ، حيث أثبتت فشلها فى الحفاظ على الاستقلال الوطنى ، وفى التنمية وفى تحقيق الديمقراطية والمشاركة السياسية ، فضلا عن عجزها فى مواجهة التهديدات المواجهة للأمن الوطنى والقومى ، وبالتالى صارت تواجه مشكلة تآكل شرعيتها ولجأ بعضها إلى استراتيجية القمع المباشر أو استراتيجية التعددية السياسية المقيدة . أما النظم الملكية القائمة فتتوزع ردود أفعالها بين فتح المجال أمام التعددية السياسية ، واللجوء إلى الديمقراطية المقيدة ، أو سد الطريق أمام هذه الديمقراطية والإصرار على شرعية « التقاليد » وفى جميع الحالات فنحن بإزاء نمط من الدولة التسلطية فى الوطن العربى ، مشغولة بإنقاذ شرعيتها المتهاوية . وكرد فعل لممارسات الدولة التسلطية العربية ظهرت أنماط من الثقافات المضادة لها كالإسلام الاحتجاجى والتيارات الديمقراطية العلمانية المضادة للتسلطية . أما الأزمة الثانية فهى أزمة الهوية ، فقد أدى تعظيم معدلات الضبط الاجتماعى ، وممارسة وضع القيود أمام حركة الفرد فى المجتمع ، بحكم التنظيم الاقتصادى والنظام السياسى القائم ، إلى ازدياد معدلات الإحباطات الانفعالية ذات الجذور العميقة بدلا من الحد منها ، مما أفضى بالتالى إلى عدم الإحساس باليقين وعدم الاستقرار النفسى لدى جماعات متزايدة ، خاصة فئة الشباب التى بات يسيطر عليها شكل من أشكال « تشتت الهوية » ، وربما انعكست أزمة الهوية فى الصراع الحادث بين رؤى العالم فى الوطن العربى : فعلى المستوى السياسى هناك الرؤية التسلطية فى مقابل الرؤى الليبرالية التعددية ؛ والرؤى القومية فى مقابل الرؤى القطرية التجزيئية ، وعلى المستوى الثقافى هناك رؤى علمانية فى مقابل رؤى دينية سلفية .. الخ . ولا تتمثل الأزمة فى صراع هذه الرؤى فى حد ذاته ، بل فى طبيعة الصراع الذى تتحكم فيه غالبا الروح التعصبية وتحيط به الروح التسلطية أما الأزمة الثالثة فهى أزمة العقلانية العملية ، وهذه الأزمة فى نموذجها الغربى للفلسفة العقلية التى تنهض عليها مبادىء تنظيم الحياة والمجتمع فى الغرب ، والقائلة بأن المجتمعات الرأسمالية قادرة على تحقيق الضبط فى مجالات الحياة كافة : السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وبأن النمو لا حدود له ، وأن الطبيعة يمكن استغلالها إلى ما لانهاية . وحين ثبت خطأ هذه المقولات دخلت العقلانية فى أزمة عميقة صاحبتها أزمات الشرعية وأزمات الهوية فى الغرب ، وظهرت تحليلات ثقافية تدعو إلى صياغة جديدة لعلاقة الناس بالطبيعة وقد ساعد على تحاشى النتائج السلبية هناك أن صنع القرار يتم فى ضوء رقابة الرأى العام والصحافة وليس بواسطة حرب واحد تهيمن عليه مجموعة قليلة العدد أو بواسطة إرادة فردية لحاكم مطلق أما فى العالم العربى ، فقد تبنت النظم السياسية نماذج العقلانية العملية بكل سلبياتها ، وأدى الانفراد فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اتخاذ القرارات ، خاصة في مجال التنمية إلى إحداث خلل وتشويه في هذا المجال مما أفضى إلى المزيد من إفقار الجماهير ، والانغماس في مستنقع الديون وتبديد الثروة العربية . والنتيجة : حالة من حالات العجز الاقتصادي والضعف السياسي تعكس أزمة العقلانية العملية . إن هذه الأزمات الثلاث بما تفرزه من نظم تسلطية وتيارات ثقافية مضادة ورؤى متصارعة بتعصب وفقدان لقدرة الخطابات على تجديد نفسها ، وعدم الوعي بالمتغيرات العالمية والداخلية ، تطبع الحقل الثقافي بطابع الأزمة العام (السيد يسن) .

سادسا : في مجال طرح أشكال بديلة ، جديدة أو متطورة للنظام الثقافي العربي الراهن ، تعددت وتنوعت الصيغ التي انطوت عليها المداخلات وتراوحت بين تصورات تكاد تقترب من اليقين ، وتحديدات للمرغوب والمطلوب ، وتعيين لأولويات هامة في المشروع الثقافي العربي ، وتركيز على شروط بعينها . وتسجيل لاحتمالات تختلف من حيث إمكان وقوعها . فالطاهر لبيب يرى أن الأجيال السابقة تتوارى مرجعياتها ، والغرب يحرمنا من المعرفة ومن الأدمغة العربية المهاجرة إليه ، ويفرض علينا قيما جديدة ويبعث بخبراته للتأكد من أننا نكرس هذه القيم ، وأن الجيل الحالي هو جيل الاستسلام الذي جاء بعد جيل المقاومة وجيل التطبيع ، فأي نظام عربي يمكن أن يقيمه هذا الجيل ؟ ولعل هذه النتيجة تتسق مع المقدمات التي صدر منها (لبيب) . والنموذج البديل عند مسعود ضاهر هو « ثقافة التغيير » التي ينتجها « المثقف المشاغب » وهي ثقافة دينامية قابلة للتمايز ومقاومة للتعبد لثقافة الماضي التي تقود إلى السلفية . وعند عبد الباسط عبد المعطي ثمة أهمية قصوى في إعطاء الأولوية لتأسيس ثقافة للديمقراطية تواجه التحديات وتسمح بتداول السلطة والأنماط الثقافية عبر المؤسسات الرسمية للثقافة والإعلام ، وتصوغ رؤية مستنيرة للتعامل مع التراث العربي . ويؤكد السيد يسن أن العرب في حاجة إلى ثقافة عصرية ، حية وفعالة ، وقادرة على استيعاب التناقضات والمعوقات الفكرية في المجتمع العربي وتجاوزها ، وعلى التفاعل مع العالم المعاصر » . ويشدد (على الكنز) على ضرورة الإفادة من الحركة الحادثة والمتمثلة في الانتقال من مركزية الدولة إلى مركزية المجتمع المدني ، لأن ذلك سوف يدعم هدفا عزيزا بالنسبة للثقافة العربية وهو الانتقال من ثقافة السياسي إلى ثقافة المجتمع المدني . ويطالب (رياض الزغل) بضرورة التسامح إزاء ظاهرة صحية وإيجابية وهي إختلافنا في طرح المشكلات وفي الانتماء لمدارس فكرية معينة ، لأن ذلك يثري الثقافة ويسهم في بناء الحضارة العربية . أما (دارم البصام) ، فينبه في إطار رؤية استراتيجية ، إلى أهمية أخذ مستجدات النظام العالمي في الاعتبار عند الحديث عن مشروع ثقافي عربي ، وهذا يقتضي فهما جديدا للحاضر والماضي ، فقد نصل إلى مسلمات جديدة ونعيد النظر في مسلمات كانت مستقرة ، وقد نكتشف أدوات جديدة وآفاقا جديدة لمستقبل ثقافي عربي .

ويرى محمد حافظ دياب أن مسار الحركة الثقافية العربية سوف يؤدي إلى عدة احتمالات مستقبلية أولها ، وهو الأكثر واقعية ، هو عدم إمكانية تجاوز القصور الثقافي الحالي في ظل الظروف الراهنة ، وثانيهما ، اللجوء إلى علاجات وقتية بحيث يبقى محتوى القصور قائما وقابلا للانفجار في أية لحظة ، وثالثها وهو الأخير ،

الخروج من الأزمة ، وهو احتمال لا يمكن تصور حدوثه خارج إطار جدل التغيير في بنية اجتماعية تفجرها الصراعات الطبقية والقطرية المتعددة . وفي مداخلة (أبو العينين) تشديد على أهمية دور الأدب النقدي بما يحمله من رؤى للعالم في الإسهام في رفد العقل بالإمتاع ، وفي تجديد الوعي وتغييره ، وفي إغناء الحقل الثقافي والوجدان بروح النقد والتشجيع على ممارسته . إن هذا التعدد والتنوع في التصورات والاحتمالات المطروحة يؤكد تعدد وتنوع زوايا النظر التي أشرنا إليها من قبل .

سابعا : مع تعدد التشخيصات والتوصيفات للحال الراهنة للثقافة العربية ، ومع تعدد وتنوع التصورات حول المشهد الثقافي العربي البديل ، يظل السؤال قائما حول الأسس التي يمكن أن ينهض عليها هذا المشهد البديل والآليات المنشطة له ، والفاعلين الاجتماعيين الذين يمكن أن يتولوا العمل على إيجاده . في هذا الصدد يمكن القول أن مداخلات المنتدين قد أجمعت على ما يلي :

١ ــ أن أي مشروع ثقافي جديد لابد وأن ينهض على أساس إعادة الروح إلى المجتمع المدني في الوطن العربي ، لأن هذا المجتمع المدني يكاد يكون قد دُمّر بفعل سلسلة الهزائم والانقلابات والتجارب التنموية الفاشلة والممارسات القمعية . ويكتسب المجتمع المدني أهميته من كونه وعاء لتربية المثقف الديمقراطي ، ومن كون مؤسساته هي المجال الحقيقي لتطوير مضامين لثقافة الوحدة العربية ، وهي الإطار الذي يتيح الفرص للإبداع الثقافي المعرض للإحباط (ذكرت هنا حالات مثل الموسيقى والأغاني عند مارسيل خليفة والشيخ إمام وغيرهما ، كحالات من الممكن أن تتآكل في غياب المجتمع المدني) وإذا كانت الدولة تعمل كجهاز سياسي ، فالمجتمع المدني يعمل كنظام ديمقراطي بطبيعته لأنه متنوع ويقوم على مصالح المجموعات التي يضمها . وهو نظام قابل للحداثة ، فهناك مجموعات جديدة قابلة للبروز دائما ، وهناك إمكانية لاستخدام شبكات من العلاقات والاتصالات والعمل المشترك بين الجماعات لتنمية أهدافها وبلورة مصالحها (ضاهر ؛ عبد المعطي ؛ الكنز) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ــ أن نظاما ثقافيا عربيا جديدا لا يمكن تصوره بدون جهد تنويري ثقافي يعمل على تأسيس رؤية عصرية للعالم ، علمانية ديمقراطية وقومية وعالمية ، تدرك أن عهد الانغلاق الثقافي قد انتهى ، وأن وعيا كونيا يتشكل الآن ، لن يؤدي بالضرورة إلى القضاء على التنوع الثقافي ، وإنما لابد وأن يترك طابعه على مسار التاريخ في كل الدوائر الحضارية في العالم . وإذا كنا نستشرف نظاما ثقافيا جديدا ، فلا ينبغي أن ندعو إلى قطيعة معرفية مع المعرفة الغربية ، بل ينبغي محاجاة هذه المعرفة كما ينبغي ألا نعزل أنفسنا عن تراث الشرق (وبالذات الصين واليابان) ، بل يجب التفاعل معه ، فقد يثبت التاريخ المقبل أن لهذا التراث فاعليته في النظام العالمي الجديد (يسن ؛ البصام) .

٣ ــ أن تدعيم المجتمع المدني والقيام بجهد تنويري يتطلبان شريحة من الفاعلين الاجتماعيين ليقوموا بالإسهام في تنمية وتجديد وعي الناس من خلال مشاركتهم في أعمالهم وخاصة أنشطتهم الاقتصادية والمعرفية . وإذا كان حديثنا يتم اليوم في إطار ندوة للجمعية العربية لعلم الاجتماع ، فيجوز لنا القول بأننا في حاجة إلى

عالم الاجتماع المكافح أو المتمرد Insurgent Sociologist (دارم البصـــام) ولا يقـف الجهـد التنويرى عند هذا الحد، وإنما يشمل كذلك تعميق القراءة النقدية للتراث، وعدم الاكتفاء بنقد التيارات التى تقود المهادنة، بل تعريتها وفضحها أيضا.

٤ ــ أن للمثقف العربى دوراً بالغ الأهمية فى إحياء وتنظيم المجتمع المدنى وإعادة الاعتبار للثقافة الإبداعية. والمثقف المقصود هنا هو منتج المعرفة والفكر والفن فى مختلف المجالات. وإذا كان هذا المثقف هو ضمير المجتمع ويعبر بطريقة ويمنطق يختلف عما هو سائد وشائع، إلا أن ذلك لا يعنى أن يكون الحديث عن مستقبل ثقافى عربى جديد حالة نخبوية هدفها وآلتها المثقف أو النخبة المثقفة، فالمثقف عبارة عن عامل مساعد Catalyst فى تحقيق أهداف نضالية (دارم البصام). ومن الضرورى أن يتحول المثقف من حالة العزلة إلى حالة الالتحام العضوى مع الجماهير، فبدون ذلك لا يمكن سد الفجوة العميقة القائمة الآن بين ثقافة النخبة وثقافة الشعب، والتى من مظاهرها الاتجاهات الاستعلائية من جانب النخبة المثقفة والعجز عن التواصل مـع الثقافة الشعبية (السيد يسن). فالمثقف الذى يعمل مع الجماهير ومن خلالها، ويتعلم منها ويستوعب مفرداتها اليومية، هو الذى سيحوز على الوعى الممكن متجاوزاً الوعى الفعلى أو القائم لدى هذه الجماهير (عبد الباسط عبد المعطى). وربما كان الأدبـاء المبدعون الذين ينتجون نصوصا شعرية أو روائية أو مسرحية أو غيرها، هم أكثر قدرة، إذا كانوا مبدعين حقيقيين، على التعبير عن رؤى للعالم، تجسد الوعى الممكن وتحمل الإيجابى والجميل من قيم الحياة، مما يدعم فى النهاية الأصالة والنضال فى مواجهة الثقافة المهيمنة (أبو العينين).

وفى النهاية يمكن القول أن المداخلات والنقاشات التى شهدتها الندوة كانت غنية ومثمرة، وهى عند الحد الأدنى قد حققت أحد المطالب التى يلح عليها المثقفون العرب، وهو تدعيم التو اصل بينهم، خاصة أن الندوة قد شهدت حضوراً لأجيال من علماء الاجتماع العرب، واشترك فى مناقشاتها جمهور من المثقفين الذين أثارت مداخلاتهم العديد من القضايا الهامة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعلنا نستطيع الآن أن نفهم السبب فى أن مساحة الشعر العمودى على خريطة الإبداع الشعرى المعاصر، أخذت منذ عقود فى التقلص والانحسار، ولم نعد نرى إبداعاً حقيقيا يلفت نظرنا إلى هذا الشكل الشعرى منذ « على محمود طه » و « إبراهيم ناجى » . لقد تطورت الحياة بنا فى الحقبة التالية، وتبدلت معها أنساق القيم فى المجالات الاجتماعية والأخلاقية والمعرفية ... الخ، ولم يكن الشعر — والفنون عامة — ليقف وحده جامدا .. محافظا .. مشدودا إلى الوراء، فاستجاب لروح المرحلة الجديدة، وفى بعض الأوقات لم يقتصر على مجرد الاستجابة، بل كان سبَّاقا إلى تشكيل وجدان الجماهير من جديد، توَّاقا إلى صياغة ذائقة متحررة لا مقيدة بنموذج، وروح مبدعة، لا محكومة بتقليد، إننا هنا أمام غموض المخيلة الذى حل محل وضوح الذاكرة.

لا ينبغى أن نفهم من ذلك أن الشعر العمودى، قد انقرض، أو هو فى سبيله إلى الانقراض، ولا أننا يجب أن نحاربه لكى نسارع بالإجهاز على البقية الباقية منه، فحياة الأشكال الفنية ليست كسائر الحيوات معرضة للفناء المبرم والعدم النهائى، إنها قد تضمحل، وربما تموت، لكن مؤقتا، لكى تنبعث بعد حين فى سياق جديد وصورة جديدة، فيعود الفنانون التشكيليون إلى ما قبل « روفائيل» مثلا، ولكن لكى يبدعوا، لا لكى يقلدوا، ويبدو أن الشعر العمودى، بوضعه الراهن، عليه أن يموت — مؤقتا — لكى يستطيع أن ينبعث مستقبلا، فى سياق جديد، وروح جديدة، ليمتزج بها رمانيوية الأشكال الشعرية الجديدة، والتى ستجد .

القصة

محمود أبو عيشه

طرفة عين

أخذتنى سنة من النوم على أثر الإرهاق اليومى المتكرر، فتحت عينى وجدت كل شىء قد تغير، تقوض البنيان الهائل، فى لحظة صار كومة هائلة من اللحم والعظم، تهاوى الجسد العملاق على الأرض غارقاً فى دمائه الساخنة اللزجة على الأسفلت تتحرك فى بطء كالزيت المنسكب تروى شقوق الأرض فتتصاعد أبخرة الدخان التى لا ترى ...

فى طرفة عين تموت حياة حافلة، تموت البسمة على الشفاة وتغمض العين إلى الأبد على فراغ رهيب من الصمت والفزع واللا شىء.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

تراصت الأقدام المهرولة وتسمرت العيون المفتوحة فى ذعر متسائل ..

انطلقت الصفارة تزغرد مذعورة، تسوق أمامها قدراً مخبوءا وتجر وراءها قطاراً يزلزل الأرض فى استمرارية أبدية لا تتوقف .

مأساة وأمل - يسرى عبد الحق شعله - كفر الدوار :

« ... وحصل على مجموع ٩٣ ٪ الثالث على الجمهورية ونزلت صورته فى التلفزيون والجرائد وفرحت البلد وتعجبت كل ما فى القرى . كيف يحصل أحمد على مجموع عالى فى ظل هذه الظروف ؟

وأتت الصحفية سامية تسأله عن مدى حصوله على هذه الشهادة، فقال أحمد :

لقد كسر القدر لى ظهرى ولم نيأس

لأن الأمل هو سنام وزوال لليأس

وقال : من حيث المذاكرة ... »

هذه بعض سطور من قصة الصديق يسرى عبد الحق، ونحن نوردها هنا لعله حين يراها يكتشف أنه لا يزال بعيداً عن الطريق، سواء من حيث الموضوع أو الأسلوب الذى رأينا نموذجا له . إن القصة تتحدث عن هذا الطفل المعجزة الذى « نشأ فى أسرة قوى الذكاء شديد الملاحظة، فشجعه والده أن يكون طبيبا » ويموت الأب كما هو متوقع فى أمثال هذه المآسى ويعمل الابن ليساعد أسرته، ولكنه فى النهاية يحصل على الشهادة ويصبح طبيباً ويتزوج ابنة الجيران التى أحبها وهو طفل . أما اللغة فهى ما نرى مثل « وتعجبت كل ما فى القرى » وأتت الصحفية سامية تسأله عن مدى حصوله على هذه الشهادة وتوهم الكاتب أن السطر الذى أوله « لقد كسر القدر .. » هو بيت من الشعر .

وكل هذه أخطاء يمكن أن يقع فيها الشباب، ثم يتخلصوا منها بعد مزيد من القراءة والجهد، أما الشىء الغريب فى هذه القصة والذى جعلنا نفرد لها تلك المساحة الكبيرة، فهو أن صفحتها الأولى مليئة بالتوقيعات والأختام المربعة والمثلثة والأرقام والتواريخ .. وسنكتشف بعد الدهشة الشديدة أن الكاتب سجَّل قصته فى الشهر

العقارى قبل إرسالها إلينا ، لعله ظن أن أحداً يمكن أن يسرق أفكاره !!

إن المشكلة هنا هى أن الكاتب لا يقرأ ، ولو انه كان يكتفى حتى بقراءة قصص الأعداد الماضية من « إبداع » لعرف كيف ينجو من تعب الذهاب إلى المكاتب والصعود والهبوط بحثاً عن الأختام والتوقيعات إن القراءة وحدها هى التى تنير الطريق وتميز بين الوهم والحقيقة ، فيعرف الشاب بعدها إن كانت الفكرة خاصة يمكن أن تسرق ، أو انها موضوع تعبير ساذج .

● **الفراش المزدحم ـ د. محمد السيد ابراهيم ـ رمل الأسكندرية :**

لا يكفى أن تهدى قصتك إلى استاذنا يحيى حقى حتى تصبح جيدة ، فأنت تحكى حياة « فردوس » ابنة البستانى منذ كانت نطفة إلى أن تزوجت ومات زوجها ثم ارتبطت بعجوز هرب منها لأنه يرى شبح زوجها الميت ، ثم تزوجت هى بحاراً ... كل هذا فى صفحة وبضعة أسطر .

ولو أنك قرأت يحيى حقى لوجدت أن اللحظة المكثفة واللغة الموحية هما وسيلته للوصول إلى القارىء ، وعد مرة أخرى إلى قصة « الفراش الشاغر » التى أعجبتك لترى كيف يتغلغل الرجل فى أعماق الشخصية التى يرسمها ، حتى لا تكون الأحداث مجرد أخبار ، كان يلتقى الرجل بزوجته فيموت لأنه مصاب فى قلبه .

● **الموت فى الأسكندرية ـ خالد عزت ـ الأسكندرية :**

هذه قصة تثير مشكلة نعرضها بإيجاز أمام القارىء ، فقد أرسلت لنا هذه القصة من قبل باسم آخر ، ورفضت بعد قراءتها ، ولا أعرف كيف تصور صاحبها أن تغيير الاسم يمكن أن يغير رأينا فيها .

إن الذى يجب أن يعرفه الشباب ـ خاصة الذين يرسلون أعمالهم عن طريق البريد ، هو أن العمل ينشر لأنه يستحق النشر ، لا لأن صاحبه معروف أو غير معروف ، وفى العدد قبل الماضى نشرنا قصة اسمها امتثال لكاتب من بورسعيد هو « سيد زرد » ولم يحدث لهذا الكاتب أن زار المجلة ولا أحد يعرفه فيها .

● **ميلاد ـ طارق محمد المنير الدرينى ـ الدقهلية بلقاس :**

لابد أن يحدث شىء جوهرى حتى يتغير بطل قصتك ويتحول من رجل متشائم غارق فى قراءة المآسى إلى إنسان جديد يكتب عن الغد المشرق ويحلم بالأيام الجميلة القادمة .

ولكن تحوله من النقيض إلى النقيض لم يكن له ما يبرره إلا إذا كان سيره فى الطريق ورؤيته للجدول والشمس التى ظهرت خلف السحاب هى الأسباب .. وهى كما ترى أسباب غير مقنعة ، فما أهون العلاج من الاكتئاب والرغبة فى الموت إذا كانت الأمور تجرى بمثل هذا اليسر .

الأصدقاء :

شريف عبد الله زايد ـ سمنود . محمد الصفتى ـ المنوفية . حربى على صبرى ـ سفاجا البحر الأحمر . حلمى ابراهيم عامر ـ جامعة المنوفية . عصام الدين محمد أحمد ـ امبابة .

ننتظر منكم أعمالاً جديدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com